ANDOVER-HARVARD LIBRARY
AH 4Z42 T

Harvard Depository
Brittle Book

2083

775

יהוה

Geschichte

des

christlichen, insbesondere des evangelischen

Kirchengesanges

und der

Kirchenmusik,

von

Entstehung des Christenthums an, bis auf unsere Zeit.

Nebst

Andeutungen und Vorschlägen

zur

Verbesserung des musikalischen Theiles des evangelischen Cultus.

Ein historisch-ästhetischer Versuch

von

Johann Ernst Häuser.

Mit 4 Abbildungen und 24 Musik-Beilagen.

Quedlinburg und Leipzig.

Druck und Verlag von Gottfr. Basse.

1834.

Erste Abtheilung.

Geschichte

des

christlichen, insbesondere des evangelischen

Kirchengesanges

und der

Kirchenmusik,

von

Entstehung des Christenthums an, bis auf unsere Zeit.

Vorrede.

Es ist ein nicht hoch genug zu schätzendes Verdienst der weisen Religionslehrer selbst der ältesten Zeiten, dafs sie mit Ernst und Eifer sich bemühten, Gesang und Musik zu einem wesentlichen Theile der öffentlichen Gottesverehrungen zu machen. Denn da es bei dem Cultus nicht sowohl auf Begriffe von sittlichen Gesetzen, als auf innige Empfindung derselben ankommt, so kann nicht geläugnet werden, dafs die Musik, als eines der kräftigsten Beförderungsmittel religiöser Gesinnungen, bei den öffentlichen Gottesverehrungen ganz besonders geeignet ist, die Übungen der Andacht gemeinsam und wahrhaft kirchlich zu machen, Alle und Jeden bei denselben zu beschäftigen, Allen zu gleicher Zeit dieselbe Richtung in Gedanken und Empfindungen zu geben und überhaupt fromme Gefühle und Empfindungen zu erwecken, zu beleben und zu unterhalten.

Auch das Christenthum hat sich mit dem ersprieſslichsten Erfolge der Musik und des gemeinschaftlichen Gesanges bedient, um seine sanften Belehrungen, Freuden, Hoffnungen und Tröstungen nicht nur in das Gemüth des Singenden lieblicher einzuführen, in demselben länger zu erhalten und wohlthätiger wirken zu lassen, sondern auch von Herz zu Herz überzutragen, auf's Angenehmste fortzupflanzen, und seinen ganzen segnenden Geist auf's Leichteste und Lieblichste zu verbreiten. Die Dienste, welche Gesang und Musik sowohl der Ausbreitung der christlichen Religion überhaupt, als auch insbesondere der Ausbreitung der Reformation geleistet haben, können hierin zu einem unwidersprechlichen Zeugnifs dienen. Die Tonkunst, besonders in Verbindung mit der Poësie, hat sich in ihrer Wirkung so grofs gezeigt und ihre Allgewalt über das menschliche Gemüth ist durch alle Zeitalter so sehr anerkannt, dafs man sich nicht genug wundern kann, wie es dennoch Zeiten gegeben hat, wo sie in der Kirche vernachlässigt, nicht ihrem grofsen Zwecke gemäfs eingerichtet gewesen und ihr Einflufs auf das kirchliche und religiöse Leben nicht genug im Auge behalten ist.

Mit Recht kann wohl die letzte Hälfte des vorigen Jahrhunderts als eine solche Zeit betrachtet werden, welche, im Religiösen kühl, matt und

überall so weltlich, zu dem Hochmuth kam, in der Kirche das Würdige, welches uns die Vorzeit übergab und echte Christen mit Freude und Wonne erfüllte, gefühllos in den Schatten zu stellen. Nichts war daher natürlicher, als dafs das Kirchlich-Musikalische immer mehr in seiner Würde und Wirksamkeit sinken und dafs es um dasselbe zu Anfange des laufenden Jahrhunderts sehr schlecht stehen mufste, wozu freilich auch manche andere Umstände das Ihrige mit beigetragen haben.

Doch gerade da fing man auch an, das Bedürfnifs nach einer Verbesserung des kirchlichen Musikwesens reger, als vorher, zu fühlen, und wenn es, durch die damaligen Zeitverhältnisse bedingt, auch nur Einzelnen vergönnt war, dazu beizutragen; so wurde doch mit Deutschlands Wiedergeburt dies Streben durch die segensreiche Aufmerksamkeit, welche fromme Regenten und, von ihrem Geiste ergriffen und in ihrem Geiste handelnd, auch die höchsten und hohen Behörden diesem hochwichtigen Theile des evangelischen Cultus widmeten, allgemeiner und sichtbarer.

Vieles ist daher nach dieser Zeit, wie in der vorliegenden Abhandlung näher dargethan ist, für das Kirchlich-Musikalische bereits geschehen; doch, wie alles Bessere nicht auf einmal, sondern nur allmählich in den Kreis der Allgemeinheit tritt, so bleibt auch hierin, besonders wenn der Kirchengesang immer mehr an Würde und ausgebreiteter Wirksamkeit gewinnen soll, noch Manches zu wünschen übrig.

Kann nun nicht geläugnet werden, dafs das Kirchlich-Musikalische, um es seinem ganzen Umfange nach zweckmäfsig, d. h. der eigenthümlichen Würde des Gottesdienstes entsprechend, einzurichten, nicht nur im Ganzen theoretisch und im Einzelnen und unmittelbar praktisch, sondern auch aus *historischen* Gesichtspunkten betrachtet sein will; so geht daraus hervor, dafs dasselbe auch zu einem solchen Gegenstande gehört, welcher, wenn auch schon oft besprochen, doch immer wieder, zur Mittheilung und Erwägung der in allen seinen Verzweigungen gemachten Erfahrungen und gewonnenen Ansichten, auf's Neue zur Sprache gebracht werden mufs.

Ermuthigt durch die segensreiche Aufmerksamkeit, treue Fürsorge und ernste Sorgfalt, welche man in der neuesten Zeit von Oben herab dem Kirchlich-Musikalischen widmet, und zugleich ermuntert durch den dadurch fast überall hervorgerufenen Sinn, das Bessere bei dem musikalischen Theile des evangelischen Cultus eifrigst fördern zu wollen, fühle denn auch ich mich, der ich wenigstens gestehen darf, diesem Gegenstande seit vielen Jahren mein Augenmerk mit Liebe und Ausdauer gewid-

met zu haben, angeregt durch vorliegende, dem betreffenden Publicum in Liebe und Freundlichkeit dargebotene, Schrift ein Scherflein zur Veredlung und Vervollkommnung des Kirchlich-Musikalischen beizutragen.

Bei der allgemeinen Anerkennung, dafs geschichtliches Studium und Kenntnifs des vorhandenen Classischen die Grundlage alles gediegenen Wissens ist, glaubte ich meinen Beitrag zu dem grofsen Werke der Veredlung des kirchlichen Musikwesens nicht besser begründen zu können, als dafs ich zunächst in der *ersten Abtheilung* der vorliegenden Schrift eine kurze Darstellung der *Geschichte des Kirchengesanges und der Kirchenmusik versuchte.* Denn dadurch, dafs uns diese zeigt, wie der Kirchengesang sich seit der Stiftung des Christenthums bis auf unsere Zeit dem Charakter unserer Religion gemäfs und in Gemeinschaft mit dem übrigen kirchlichen Leben ganz eigenthümlich entwickelt hat, dafs sie der Mittel erwähnt, die zur Vervollkommnung desselben beigetragen haben, der Ursachen gedenkt, die seinen Verfall herbeiführen mufsten, dafs sie die Perioden der höchsten Begeisterung für die Bildung des Kirchengesanges schildert, die Verdienste und Bemühungen der vielen um die Beförderung desselben begeisterter Männer würdigt u. s. w. —, wird man nicht nur auf den richtigen Standpunkt gestellt, von welchem aus das Kirchlich-Musikalische geprüft, beurtheilt und gewürdigt sein will, sondern man wird auch, durch die Lehren und das Beispiel Anderer unterrichtet und angeregt, leicht das Gute weiter fördern können, bei talentloser Anmafsung von seiner Schwäche überzeugt werden und die Gesänge, welche unschuldig und einfach aus einem begeisterten, tief bewegten Gemüthe hervorgingen und einen nie veraltenden, unbeschreiblichen Zauber haben, als solche mit hoher Ehrerbietung erkennen und behandeln lernen. Und abgesehen von diesem Allen, dürfte eine solche Geschichte, um ihrer anderweiten für ihren Gegenstand wichtigen Beziehung willen, auch noch allen Denen willkommen sein, welche überhaupt von einem kirchlichen und religiösen Interesse beseelt und ergriffen sind.

Darf ich nun gleich nicht meinen, in diesem Versuche jeden Punkt ganz erschöpft zu haben, so kann ich noch viel weniger hoffen, etwas Gelungenes und Vollkommenes, das in Allem Allen recht ist, geliefert zu haben, weil eben dieser Gegenstand im Zusammenhange bisher, meines Wissens, noch nicht erörtert war und die Quellen, aus denen ich schöpfen konnte, sehr sparsam flossen. Aus diesem Grunde wird diese Geschichte freilich leider nur fragmentarisch erscheinen, was aber lediglich im Gegenstande selbst liegt. Denn vor Luther betrachtete man den Kirchengesang, als Gemeinde- oder Volksgesang, meist als etwas Unwesent-

liches, Überflüssiges, ja sogar als etwas Verwerfliches. Die historischen Nachrichten sind daher nur durch zufällige Aufzeichnung, selbst nach Luther, in gelegentlichen Anführungen erhalten worden. Da den Forscher auch die spätere allgemeine Geschichte der Musik in dieser Beziehung verläfst, indem sie darauf nur wenig Rücksicht nimmt, so konnte ich für meinen Gegenstand meist nur jene Bruchstücke und einzelnen Anführungen benutzen, welche, oft genug aus allgemeinen weitschweifigen Werken zusammengelesen, mit dem gewählten Gegenstande in Verbindung gebracht und mit dem Gange, dem die übrige Musik und die Hymnologie zum Grunde lag, geordnet, eigentlich dies Werk hervorgerufen haben. Zur Erörterung mufste ich daneben eine Menge alter und neuerer praktischer auf den Kirchengesang Bezug habender Werke vergleichen, die, so wie jene, im Laufe der Darstellung namentlich angeführt sind.

Was durch diese Nachforschungen gewonnen und wie die Bearbeitung ausgefallen sei, bleibt der billigen Beurtheilung und Entscheidung sachkundiger Männer, die hierin hinlänglich bewandert und folglich auch mit den Dunkelheiten und mannichfaltigen Hindernissen [1]), die dem Untersucher auf diesem Felde entgegentreten, bekannt sind, anheim gestellt. Ich darf nur der Wahrheit gemäfs versichern, dafs ich es bei den dazu erforderlichen Nachsuchungen und Überlegungen nicht an Fleifs und Eifer habe fehlen lassen, obwohl das, häufig auch unbelohnte, Durchsehen so vieler hundert alter und neuer Werke, die theils mein eigener Büchervorrath, theils öffentliche Bibliotheken, die Güte mehrer Buchhandlungen, sowie vieler Freunde und Gönner mir darbot, meine Geduld nicht selten auf eine schwere Probe stellten. Aller dieser Schwierigkeiten ungeachtet, fand ich mich bei Bearbeitung dieser anziehenden Partie um so mehr angespornt, nichts aufser Acht zu lassen, je mehr ich mich nach Vollständigkeit (nicht nach *Weitläufigkeit*) zu streben, durch die Sache selbst veranlafst fand. Mit ganzer Seele von diesem hochwichtigen Gegenstande ergriffen, widmete ich demselben Jahrelang die Stunden, die Andere gewöhnlich auf gesellschaftliche Zerstreuungen wenden, gern und mit ganzer Kraft.

Bei Anordnung der Darstellung der *Perioden*, in welche ich die Geschichte theilte, ist zwar die Chronologie nicht vernachlässigt, doch aber auch nicht zum entscheidenden oder alleinigen Mafsstabe gewählt. Manches habe ich der sachlichen Verbindung wegen und um es überhaupt kür-

---

[1]) Vergl. S. 113 die Anmerk. 54.

zer darstellen zu können, früher oder später im Zusammenhange angeführt, und ist dann gehörigen Orts darauf hingewiesen worden.

Noch verdient, da ich eigentlich mehr das Kirchlich-Musikalische des *evangelischen Cultus* im Auge hatte, bemerkt zu werden, dafs ich dem Leser einen Umrifs der Geschichte des vorlutherischen Kirchengesanges nicht vorenthalten zu dürfen glaubte, theils, weil er daraus kennen lernt, was in den ersten Zeiten, nachdem die Christenverfolgungen aufgehört hatten, geschehen ist, um dem Cultus durch Gesang Glanz und ein feierliches Äufsere zu geben, theils aber auch, um ihm die Entstehung der gottesdienstlichen Gesangformen nachweisen und insbesondere zeigen zu können, wie schon unser *deutscher Choral*, aus dem Geiste und Sinne und aus der Gesangweise des Volks entsprungen, wie er schon beim öffentlichen Gottesdienste versucht und auf diese Weise unserm evangelischen Gottesdienste *vorbereitet* wurde. —

Die *zweite Abtheilung*, welche eigentlich als Fortsetzung oder theilweise Ergänzung der neuesten Geschichte, die darum im III. Abschnitte der *ersten Abtheilung* kürzer abgefafst ist, angesehen werden kann, gibt, gestützt auf die Geschichte und an der leitenden Hand derselben, kurz und klar die Winke zur Verbesserung des musikalischen Theils des Cultus, zu welchen mich die Bemerkungen veranlafsten, welche andere erfahrnere Männer mitgetheilt oder die ich seit vielen Jahren selbst zu machen Gelegenheit gehabt habe. Sie soll das zur Sprache bringen und an's Herz legen, was bei diesem wichtigen Gegenstande, der auf so mannichfache Weise in neuester Zeit in Anregung gekommen ist, noch Noth thut; sie soll das Wort eines Freundes an Alle sein, welchen die Beförderung des evangelischen Cultus am Herzen liegt.

Innigst wird es mich freuen, wenn meine *Rathschläge*, die weder aus der Luft gegriffen, noch überhaupt neu sind, nicht nur von Denen, welche den musikalischen Theil des Gottesdienstes zu beaufsichtigen, kennen zu lernen, in Lehranstalten zu befördern und in Kirchen zu leiten haben, freundlich beachtet würden, sondern auch allen Sachverständigen zur Aufmunterung und Veranlassung dienten, mit dahin zu wirken, dafs der Kirchengesang auf eine immer höhere Stufe geführt werde, damit überall in den Versammlungen der Gläubigen religiöse Gesinnungen und heilige Entschlüsse geweckt und überall wahre Andacht und Erbauung, nach dem Sinne unserer heiligen Kirche bewirkt und befördert werden. Dies war mein alleiniges Streben und auch alleiniger Zweck bei Herausgabe dieses Werkes.

Sollte hier und da das Rechte nicht getroffen sein, so werde ich die mir erwiesene Nachsicht mit schuldigem Danke anerkennen und jede gegründete und humane Erinnerung, so wie alle berichtigende Urtheile von Sachverständigen und Erfahrneren als einen Beitrag zur Beförderung meines Zweckes betrachten.

Quedlinburg, am 23. Juli 1834.

Der Verfasser.

Inhalts-Verzeichnifs.

Erste Abtheilung.

Geschichte des christlichen, insbesondere des evangelischen Kirchengesanges und der Kirchenmusik, von Entstehung des Christenthums an, bis auf unsere Zeit.

Seite

Einleitung. §. 1 — 5. 1

I. Abschnitt. Die Vorbereitungs-Periode.

Von der Stiftung des Christenthums bis zur Reformation.

I. *Capitel.* Die ersten Christen bis Ambrosius. §. 6 — 15. . 6

II. *Capitel.* Von Gregor dem Grofsen bis Karl dem Grofsen. §. 16 — 23. 16

III. *Capitel.* Von der Entstehung und Vervollkommnung der Orgel. §. 24 — 29. 28

IV. *Capitel.* Von Karl des Grofsen Tode bis zum Schlusse des XV. Jahrhunderts. §. 30 — 40. 40

V. *Capitel.* Die Theilnahme des Volks am Kirchengesange, besonders in Deutschland. §. 41 — 51. 50

II. Abschnitt. Glanz- und Kraft-Periode.

Von der Reformation bis zum Schlusse des XVII. Jahrhunderts.

I. *Capitel.* Dr. *Martin Luther*, als Reformator des Kirchengesanges. §. 52 — 89. 61

II. *Capitel.* Die Kirchenmelodien in dieser Periode und ihre Verfasser. §. 90 — 91. 112

III. *Capitel.* Ursprung und Beschaffenheit des ältern Kirchenchorals. §. 92 — 102. 140

IV. *Capitel.* Die Fortschritte der Musik im Allgemeinen und ihr Einflufs auf die Kirchenmusik des XVI und XVII. Jahrhunderts. §. 103 — 114. 157

III. Abschnitt. Verbesserungs-Periode.

Von 1700 bis auf unsere Zeit.

I. *Capitel.* Die Fortschritte der Musik im Vergleich zur Kirchenmusik. §. 115 — 138. 171

II. *Capitel.* Über die neuern Choralcomponisten und ihre Melodien. §. 139 — 149. 190

III. *Capitel.* Das Bestreben der neuern Zeit, das Kirchlich-Musikalische zu verbessern. §. 150 — 174. 206

Zweite Abtheilung.

Andeutungen und Vorschläge zur Verbesserung des musikalischen Theiles des evangelischen Cultus.

Einleitung. §. 1 — 16. 237

Seite

I. *Capitel. Die Aufsicht über das Musikalische in Kirche und Schule, oder der Provinzial-Musikdirector.*
§. 1. Einleitung. 252
§. 2. Wer soll diese Aufsicht führen? . . . . . —
§. 3. Der Provinzial-Musikdirector. 254
II. *Capitel. Das Orgelspiel.*
§. 1. Einleitung (Zweck des Orgelspiels). 257
§. 2. Der Organist; *a*) der Organist mit einem Schulamte; *b*) der Organist ohne Schulamt. 259
§. 3. Choralbegleitung 269
§. 4. Das Zwischenspiel. 279
§. 5. Das Vor- und Nachspiel. 285
§. 6. Mitwirkung der Orgel bei Kirchenmusiken und bei den liturgischen Gesängen. 294
III. *Capitel. Die Kirchenmusik.*
§. 1. Einleitung. 296
§. 2. Verdienen Kirchenmusiken fern. beibehalten zu werden? 297
§. 3. Unter welchen Bedingungen dürfen sie nur geduldet werden? 299
§. 4. Schlufs. 308
IV. *Capitel. Vom Altargesange des Liturgen und den Responsorien.*
§. 1. Allgemeine Bemerkungen. 309
§. 2. Vorschläge. 311
V. *Capitel. Der Choralgesang.*
§. 1. Einleitung. 313
§. 2. Der Choral mufs selbst gut sein. 314
§. 3. Der Choral mufs gut gesungen werden. 320
VI. *Capitel. Das Gesang- und Choralbuch.*
§. 1. Allgemeine Bemerkungen. 328
§. 2. Vorschläge für die Bearbeitung eines Gesang- und Choralbuchs. 330
§. 3. Vorschläge in Betreff des Choralbuchs. 333
VII. *Capitel. Von den Vorsängern (Cantoren) und den kirchlichen Sängerchören.*
§. 1. Historische Bemerkungen. . . . . .
§. 2. Die kirchlichen Sängerchöre. 337
§. 3. Der Vorsänger. . . . . .
VIII. *Capitel. Ueber Gesangunterricht in Volksschulen.*
§. 1. Zweck desselben. 341
§. 2. Winke und Vorschläge. 344

Anhang.
Metrische Zusammenstellung der Choralmelodien, welche entweder bei verschiedener Überschrift gleichbedeutend sind, oder die sich mit einander, nach Beschaffenheit des Liedes, verwechseln lassen. 352

Einleitung.

Als die Andacht und Liebe, zwei Schwestern, den Himmel erstiegen.
Fehlte den Einsamen hier eine Sprache mit Gott.
Da entwand sich ein Hauch dem all' erbarmenden Geiste;
Dafs sie sprächen mit ihm, schuf er Gesang und Musik.

---

§. 1.

Die Natur scheint eine unmittelbare Verbindung zwischen dem Herzen und dem Gehöre gestiftet zu haben. Jede Stimmung kündigt sich durch eigene, ihr angehörige Töne an, und eben diese Töne erwecken in dem Herzen Dessen, der sie vernimmt, die Empfindung, aus welcher sie entstanden sind. Ein Angstgeschrei setzt uns in Schrecken, und frohlockende Töne erzeugen Fröhlichkeit. Von Beiden besitzt aber unstreitig das Gehör die gröfsere Kraft, auf das Gefühl zu wirken. Denn wer wird sagen, dafs ihm irgend eine Art unharmonischer oder widriger Farben eine so schmerzhafte Empfindung der Seele verursacht habe, als unharmonische Töne. Nimmt man hierzu noch, dafs in vielen Fällen der in Affect versetzte Mensch sich gern in demselben zu bestärken, dafs er sich zu bestreben scheint, diesen Affect immer mehr und mehr zu äufsern, wie z. B. in der Freude, zuweilen auch im Zorne und in andern Affecten geschieht, so wird es sehr begreiflich, wie auch die rohesten Menschen, wie sogar Kinder darauf verfallen, durch eine Reihe leidenschaftlicher Töne sich selbst in ihrer Stimmung zu bekräftigen und sie immer mehr zu entflammen. Wenn dies nun freilich noch kein *Gesang* ist, so ist es doch der erste natürliche Keim dazu — und es scheint hiernach einleuchtend zu sein, dafs Gesang als Nachahmerin der Sprache, mit dieser zu gleicher Zeit entstanden sein mag. Denn wo der Mensch spricht, da *singt* er auch; bei den wildesten Völkern, denen noch die Kunst, eine Hütte zu bauen, fremd war, hörten unsere Reisenden Traditionen singen [1]), womit sie ihre Tänze begleiteten; bei denen hat die bereits, wenn auch nur einen geringen Grad der Civilisation erreicht hatten, fand man sogar musikalische Instrumente.

§. 2.

Das göttliche Wesen im Menschen ist daher wohl im Gefühlleben zuerst offenbar geworden; denn bei den Alten, bei denen Gefühl, Phantasie und Vernunft, also Natur und Kunst, Glaube und Wissen, noch nicht geschieden waren, wurde Freude und Schmerz so deutlich verstanden, dafs ihre Gefühlssprache zugleich ihre Tonsprache war, und zwar darum, weil der Ton den Menschen auf die vollkommenste Weise angehört. Offenbar ist der Mensch ein *singendes Geschöpf*, wie keines mehr. *Gesang* ist so gut ein Zeichen der Menschheit, als der Gedanke — und ist so alt, als das Menschengeschlecht selbst.

§. 3.

Der Sänger — in uralten Zeiten einerlei mit Musiker und Poet —

---

1) Vergl. *Allgem. Leipz. musik. Zeitung. 7. Jahrg.*

war zur Zeit des Hirtenlebens sowohl, als zur Zeit der Helden *Lehrer der Religion*. Da die Empfindungen des Herzens einen sehr starken Einfluss auf die Werkzeuge der Stimme haben, so gaben sie dem Sylbenlaute in Zeit und Raum bei religiösen und politischen Feierlichkeiten mehr Dauer, Höhe und Tiefe, als in der gewöhnlichen Rede. Und diese Tonbilder der Gemüthsstimmungen, die Schönheit, den Rhythmus, den Wohlklang der Rede selbst, nannte man zusammen *Musik* [2]). Die alten Philosophen sprechen von dieser Kunst vorzugsweise. *Aristoteles* erklärt sie als etwas Grofses, Edles und *Göttliches*, und nicht nur haben die frühesten Völker ihre Erfindung den Göttern, sondern auch ihren Wirkungen die wunderbarsten Kräfte zugeschrieben. Nicht nur soll *Amphion*, beim Klange seiner Leier, die Mauern von Theben erbaut haben, sondern nach *Plutarch*, hatte *Terpander* einen heftigen Aufruhr bei den Lacedämoniern, blofs mit Hülfe der Harmonie, gestillt. Viele andere Philosophen unterliefsen nicht, eine Menge eben so unglaublicher Wunder zu überliefern; alles Dies beweist indefs zur Genüge, wie sehr die Musik die Bewunderung und den Enthusiasmus bei den Alten erregte. Als eine *göttliche Kunst* gehörte sie daher bei allen Völkerschaften im Oriente zu den Geheimnissen der *Gottesverehrung*. So sangen die Priester und Propheten ihre Glaubens- und Sittenlehren, die Gesetzgeber ihre Gesetzbestimmungen vor dem Volke. Und da die *singende Stimme* weiter in die Ferne tönt, als die redende: so ist selbst diese Art des Vertrags von Moses in der Versammlung von 600,000 Menschen zu vermuthen.

§. 4.

Wie also Natur, Leben und Kunst, mit allen ihren Zweigen sich bei den Urvölkern in ihrer *Religion* vereinigten, so hat in ihrem reinsten Aufblühen vorzüglich die Musik dem religiösen Leben gehuldigt. Alle gesittete Nationen, die einen öffentlichen, festlichen Gottesdienst hatten, waren, wie die hinterbliebene Kunde aus dem grauen Alterthume bestätigt [3]), stets gewohnt, ihre Religionsgebräuche mit Musik zu verbinden; ja selbst der rohe Naturmensch unter allen Himmelsstrichen feiert seine Götterfeste mit Gesang und Musik nach seiner Weise, um Empfindungen der

[2]) Die mythischen Nachrichten über die Musik setzen die Musen mit dem Ursprunge derselben in Verbindung, sowie überhaupt alle Völker den Künsten einen göttlichen Ursprung geben. Das Wort *Musik* verdankt den Griechen seine Entstehung und ist ein Adjectiv, das zu dem Worte: *Kunst* gesetzt wird, so, dafs τέχνη μουσική, lat. *ars musica*, eigentlich bedeutet: *musikalische Kunst*, oder *Musenkunst*. Sie verbanden aber mit dem Worte *musica* einen weit ausgedehntern Begriff, als wir; denn sie verstanden darunter nicht blofs *Tonkunst*, sondern überhaupt die *Künste und Wissenschaften der Musen*, mithin Poesie, Tanz, Mimik, ja selbst Beredtsamkeit, Grammatik und Philosophie. Wie sich nun späterhin allmählig jeder besondere Zweig der *Musica* erweiterte, waren eines Menschen Fähigkeiten zu eingeschränkt, sie alle gehörig zu umfassen. Dies hatte nothwendig die Absonderung der Künste und Wissenschaften zur Folge. Die emporwachsenden Künste und Wissenschaften erhielten daher späterhin besondere Namen, und der *Tonkunst*, als einer der ältesten, liefs man den allgemeinen Namen *Musica*.

[3]) 1 Sam. 10, V. 5. 6. 10. 11. — 19, V. 18 etc.; Sirach 44, V. 5.; 2 Sam. 23. Sir. 47, V. 9 etc. 1 Chron. 16, V. 16 — 28.; 1 Chron. 17, V. 4.; — 27, V. 3 etc.; — 26, V. 1 etc.; Esra 3, V. 10 — 11. Weisheit 10, V. 21 — 22.; 5 B. Mos. 32, V. 1.; Richter 5, V. 3.; 2 Sam. 23, V. 1 und viele andere Stellen der heiligen Schrift. Vergl. auch *Joh. Arendt's* „wahres Christenthum". Lib. II. cap. XLI. sqq.

Ehrfurcht und des Dankes gegen die Gottheit durch abgemessene Worte und modulirte Töne auszudrücken.

Bei den Ägyptiern wurden wahrscheinlich die Gesänge mit lärmenden Instrumenten begleitet. Wenn wir zwar nichts finden, was uns einen Begriff von dem musik. Systeme der Ägyptier geben könnte, so fehlt es nicht an einer Menge von Beweisen, dafs dieses Volk vom grauen Alterthume her, Musik trieb. Die im Grabe des Osymandias bei Theben gefundenen musikalischen Instrumente lassen schliefsen, dafs sie bereits 2000 Jahr v. Chr. Geb. Musik gekannt haben. *Plato*, der eine Reise in Ägypten machte, um Kenntnifs von den Wissenschaften und Künsten dieses Volks zu erlangen, sagte, dafs die Musik, welche er in den ägyptischen Tempeln hörte, seit undenklichen Zeiten stets dieselbe geblieben sei, dafs das Volk glaube, sie stamme von *Isis* selbst her, und dafs durch ein Gesetz verboten war, irgend etwas daran zu ändern, da man diese Musik allein für fähig hielt, die Verderbtheit der Menschen zu bekehren. Und durch *Herodot* wissen wir, dafs die Musik eine grofse Rolle bei allen ägyptischen Festen spielte, wovon er sich selbst, während seiner Reise in diesem Lande, überzeugte. — Die *Chaldäer*, *Phönicier* und *Chinesen* hatten, wahrscheinlich gleichzeitig mit den Aegyptiern, letztere vielleicht noch früher, Musik mit ihrem Tempeldienste verbunden. — Die *Griechen*, welche ihre Bildung den Ägyptiern verdankten, verherrlichten durch Instrumentalmusik und Gesang ihren Götterdienst. Sie gestanden der Musik den gröfsten Einflufs auf die Sitten zu, und nicht blofs beim Dienste der Götter, wie in den öffentlichen Spielen und auf dem Theater, sondern auch in Liedern, deren sie für jede Gelegenheit, für jeden Vorfall des Lebens besafsen, entzückte diese herrliche Kunst die Griechen. Dichter mufsten wenigstens die Lyra spielen können, um sich bei dem Absingen ihrer Verse zu begleiten. Bei dem vielfachen Gebrauche der Tonkunst und bei der grofsen Liebe zu ihr, hatte sich daher bei ihnen ein eigenes System ausgebildet. Doch finden wir die Geschichte dergestalt mit der Mythe verwebt, besonders was den Ursprung der griechischen Musik betrifft, dafs man vergebens nach Wahrheit forscht. — Die heidnischen *Gallier* gebrauchten die Musik im Tempel, in der Schlacht und bei ihren Festen. Die Druiden oder Priester bestimmten ihre Gesänge; die Barden oder Sänger lehrten sie dem Volke. — Die *Römer* liebten bei ihren Festen und Opfern lärmendes Getöse und entlehnten die Musik dazu nur von den Griechen. Der tief eingewurzelte allzugrofse militairische Geist dieses Volks unterdrückte die Zartheit des Gefühls, welche wir an den Griechen bewundern. Und so sehr die Römer in den Begriffskünsten (Poesie und Redekunst) hervorragten, so wenig war dies der Fall in der Empfindungskunst, der Musik. Doch war ihnen ebenfalls mit allen Völkern Geschmack an Musik, gemein, eben so, dafs sie zur Ehre der Götter Musik anwendeten. Bei dem ersten römischen Triumphzuge, den Romulus hielt, liefsen die Soldaten, dem Siegeswagen in Schlachtordnung folgend, zur Ehre der Götter Volkshymnen ertönen. Und *Numa* (715 v. Chr. Geb.) setzte in dem 6ten Artikel seiner religiösen Verordnungen, die *Salii* (Priester des Mars) ein, welches Jünglinge waren, die dem Kriegesgotte zu Ehren tanzen und singen mufsten. Weit zweckmäfsiger war die gottesdienstliche Musik der *Hebräer*. Das Geschäft, Musik zu treiben, war, wie bei den Aegyptiern, von denen sie diese Gewohnheit angenommen hatten, erblich. Die Ausübung derselben war mit der Priesterkaste

verbunden, und Moses verpflichtete, nach dem Muster ägyptischer Gebräuche und Mysterien, den Stamm *Levi* zu gleichem Tempel- und Gottesdienste des Jehova — also zu gleicher Festmusik. Die Ueberschriften der Psalmen und die Anstalten zur Einweihung des Salomonischen Tempels beweisen dies (2 Chron. Cap. 5 und 7). Die alte israelitische Kirche hatte zu ihren Gesängen meistens Psalmen oder andere geistliche „liebliche" Lieder. Aus der Fülle des Geistes hatten eine Debora, ein Moses, David, Salomo, Assaph, Heman u. a. geschöpft und gesungen. Bekanntlich war aber zur Zeit Davids die geistliche Dichtkunst und Musik im herrlichsten Flor. David verordnete Sänger und Spielleute aus den Leviten unter der Aufsicht von 288 Sangmeistern, welche in 24 Klassen getheilt, täglich ihr Amt im Tempel verrichten mufsten (1 Chron. 24 — 26 Cap., Sirach 50.). So war kein Fest bei den Hebräern ohne Musik. Obgleich sie im Tempel vorzugsweise angewendet wurde, so bediente man sich derselben doch auch bei Leichenbegängnissen, Gastmählern und andern Festen, und tanzte nach ihr vor der Bundeslade. Wie aber diese Musik und dieser Gesang bei den gottesdienstlichen Feiern beschaffen gewesen ist, darüber läfst sich nichts Bestimmtes sagen; doch scheint der hebräische Sänger mehre Phrasen von einiger Länge, wie die Parallelen der *Mirjam* und *Debora* (2 B. Mos. 15, v. 20), wiederholt zu haben, welche die Zuhörer nachsingen konnten. Auf diese Weise, welche beim griechischen und jüdischen Gottesdienste zum Theil noch erhalten ist, mag David seine Hymnen selbst vorgesungen haben und vom Vorsänger Assaph haben nachsingen lassen. So viel wir aus den aufbehaltenen Nachrichten und selbst aus der Einrichtung der hebräischen Poesie, bei welcher ein gewisser Parallelismus der Glieder herrschend war [4]), schliefsen können, hatte die Musik der Hebräer einen sehr bestimmten Rhythmus, vielfache Melodien, welche von den alten Instrumenten (Kinnor oder Harfe, Nebel, von *Luther* Psalter genannt, Cymbel, Cither, Trompete, Pauke) Ton für Ton *im Einklange* begleitet wurden [5]). Auch hatten sie einige Musikzeichen, welche über den poetischen Text gesetzt wurden und nach welchen man auch declamirte [6]).

§. 5.

Der Gebrauch, bei den öffentlichen Gottesverehrungen Musik anzuwenden und besonders durch Gesang den unendlichen, allliebenden Gott mit seinen erhabenen Eigenschaften und Werken zu preisen, ist also schon sehr alt und hat fast bei allen Nationen vor Christus mehr oder weniger stattgefunden. Die Tonkunst aber, welche, wie jede Kunst jedes Volkes, von seiner Religion und seinem Drange, diese, einmüthig vereint mit andern dazu bestimmten Versammlungen an den Tag zu legen, ausgegangen war, hatte, wie diese und wie jedes Ding, ihre Kindheit, ihren Glanz-

---

[4]) Vergl. *Moses Mendelssohn's* „Uebersetzung" Ps. 42, 43, 31 u. a. *De Wette's* „Commentar über die Psalmen" S. 47 ff. *Gesenius's* „Lehrbuch" etc.

[5]) Dies bestätigt die Stelle der Bibel: 2 Chron. 5, V. 12 u. 13.

[6]) Vergl. *Geo. Ventzky's* „Gedanken von den Noten und Tonzeichen der alten Hebräer" in *Mitzler's* „musik. Bibliothek" Th. 3. — *Anton's* „Versuch etc.", in *Paulus* „neuem Repertorium für morgenländische Literatur" 1 Th. S. 160; 2 Th. S. 80; — *Herder's* „Geist der hebräischen Poesie", 1 Bd.; — *Pfeifer* „über die Musik der alten Hebräer", Erlangen 1779; — *Forkel's* „Geschichte der Musik". „Erste Wanderung der ältesten Tonkunst" von *G. W. Fink.* 1831; — „Geschichte und Würdigung der Musik bei den Hebräern u. s. w." von Dr. *Jos. Lev. Saalschütz*, Berlin 1829.

punkt und ihren Verfall. Die Klagen der alten Schriftsteller, unter andern des *Plato* und *Aristoteles*, bezeichnen uns als die Epoche des Verfalls, namentlich der griechischen Musik und ihrer Entartung, jene Zeit, wo die Vocalmusik der Instrumentalmusik untergeordnet wurde. Die Musik wurde nichtsbedeutend und kraftlos, ja sie verschwindet endlich mit den andern Künsten in den auf einander folgenden Revolutionen, welche den Griechen ihre Unabhängigkeit raubten und das Vaterland des Demosthenes und Sophokles fremdem Joche unterwarfen. Es wäre uns daher keine Spur der alten griechischen Musik übriggeblieben, wenn nicht seit den ältesten Zeiten die Künste dem Dienste der Religion geweiht worden wären. Die Tempel retteten immer einige Trümmer menschlicher Kenntnisse und Erfindungen. Und so finden wir in dem alten Kirchengesange der *ersten Christen* ein zwar entstelltes, aber dennoch werthes Überbleibsel der griechischen und hebräischen Musik. Denn bei dem Verfalle des Judenthums, sowie bei dem Untergange des griechischen und römischen Heidenthums flüchteten sich auch einige Überbleibsel der alten Musik in die Kirchen der *ersten Christen* im Morgenlande und wurden so durch dieselben in ihren gottesdienstlichen Gesängen erhalten. Mit denselben erhielt sich zugleich auch der Gebrauch, Gott durch *Musik*, besonders durch *Gesang* zu verehren, wozu sie sich der Psalmen und Hymnen, nach Art der Griechen und Hebräer, bedienten.

Dieser *religiöse Gesang der Christen*, der seit Stiftung des Christenthums bis auf unsere Zeit als ein Hauptbestandtheil der Liturgie angesehen und als ein Hauptmittel angewendet wird, die Feierlichkeit des Gottesdienstes zu erhöhen, über dieselbe gleichsam einen Lichtglanz zu verbreiten, die in der Kirche versammelte Gemeinde zur Andacht zu stimmen und der Religion den Weg zum Herzen zu öffnen, — hat sich dem Charakter seiner Religion gemäfs und in Gemeinschaft mit dem gesammten kirchlichen Leben seit ihrer Stiftung ganz eigenthümlich entwickelt. Wir nennen daher diesen Gesang vorzugsweise und bestimmt *Kirchengesang* und begreifen das *Musikalische* desselben und die in der Kirche angewendete Tonkunst überhaupt unter dem Namen Kirchenmusik.

Wir wollen nun im Nachfolgenden die wichtigsten Begebenheiten und Veränderungen des Kirchengesanges, insbesondere aber der in der evangelischen Kirche gebräuchlichen *Kirchen-* und *Choralmusik*, bis auf unsere Zeit darzustellen versuchen.

Geschichte des Kirchengesanges.

I. Abschnitt.

Die Vorbereitungsperiode.

Von der Stiftung des Christenthums bis zur Reformation.

I. Capitel.

Die ersten Christen bis Ambrosius.

„Wie weinte ich über deine Lobgesänge und Lieder, o mein Gott, als ich durch die Stimme deiner lieblich singenden Gemeinde kräftig bewegt wurde. Diese Stimmen flossen mir in meine Ohren, und deine Wahrheit wurde mir ins Herz gegossen. Da entbrannte inwendig das Gefühl der Andacht, und die Thränen liefen herab. Und mir war so wohl dabei."

Augustinus in seinen „Bekenntnissen". 9 Bd. §. 2.

§. 6

Wenngleich für das Ohr des Allmächtigen unser armer Gesang keine Reize haben kann, die ihn mehr einnähmen, als wenn wir nur sprechen und denken könnten, so ist er doch von ungemeinem Nutzen, weil er unsere Aufmerksamkeit erhält, verstärkt und auf wunderbar ergreifende Weise zur Rührung unserer Herzen beiträgt. Man setze oder denke sich an die Stelle der Lieder Gebete, die vorgelesen, und, so gut als möglich, gelesen werden: dennoch wird der Eifer des müfsigen Zuhörers allmählig erkalten. Durch das gemeinschaftliche Singen aber wird jedes Glied der Gemeinde in eine Thätigkeit versetzt, die seine Munterkeit erhält. Man lieset selbst; spricht, was man liest, selbst aus und das Nämliche, was man ausspricht, tönt zugleich von allen Seiten in unser Ohr. Jeder Singende drückt seine eigenen Empfindungen aus, betet selbst den Unendlichen an, erhebt das eigene Gemüth vom Erdenstaube zum höhern Sein im Geisterreiche, gelobt sich selbst, der Tugend treu zu sein, dankt Gott für selbstgenossene Lebensfreuden, legt sich selbst die Tröstungen der Religion an das von Leiden bedrängte Herz, und erhebt den eigenen Blick vom Grabe in die Gefilde der Unsterblichkeit. Der religiöse Gesang hat aber überdies einen weit langsamern Gang, als die Aussprache eines Vorlesers nehmen darf, und am Ende jeder Zeile einen Ruhepunkt. Diese Langsamkeit ist sehr wirksam. Sie läfst nicht nur Zeit genug, das, was man singt, zu bedenken, sondern sie hat auch etwas tief Ergreifendes; sie soll bezeugen, erzeugt wenigstens eine gewisse Ehrerbietigkeit gegen Den, zu welchem man singt. Ein Vers, der den Menschen kalt liefse, wenn er ihn hörte, oder ihn selbst betete, der erwärmt und erbaut ihn, wenn er ihn singt. Er tritt ihm durch den Gesang so nahe an sein Herz, dafs er der lebendigen Wahrheit in ihm nicht mehr ausweichen kann. Selbst noch ehe man die Worte eines Liedes deutlich unterscheidet, erfüllt, beim Eintritt in eine Kirche, das ungekünstelte *Unisono* einer zahlreichen Versammlung, uns mit frommen Empfindungen, und ist weit herzerhebender, als die süfseste Harmonie der noch so künstlichen Musik.

Das Singen geistreicher religiöser Lieder gehört daher zum We-

sen einer öffentlichen Gottesverehrung, wodurch die gemeinschaftliche Andacht eigentlich erst die rechte Weihe und Richtung erhält, — und wir müssen gestehen, dafs es keine edlere und gemeinnützigere Anwendung des Gesanges geben konnte, als dafs man ihn bei den öffentlichen Gottesverehrungen zur Erhebung des Geistes und Herzens und zur Verstärkung schöner religiöser Empfindungen von jeher gebraucht hat und noch gebraucht. Zwar ist der Genufs im Reiche der Töne flüchtig, aber der Eindruck ist desto stärker und bleibender. Musik mit der Dichtkunst verbunden, übt ihre ganze Macht, wirkt geheimnifsvoll und geistig und regt auf eigenthümliche Weise unser Gemüth an. Wenn diese Musik also so eingreifend in das Innere der menschlichen Natur ist, war sie daher von allen Künsten wohl nicht die vorzüglichste, die zur sittlichen Bildung angewendet werden konnte und mufste? Wahrlich, Polyhymnia müfste im Chor ihrer Schwestern erröthen, wenn ihre Kunst blofs sinnliches Vergnügen gewährte. Aber nein, getrost kann sie ihren Blick emporheben, und mit ihrem allbelebenden Zauber auch nach diesem Kranze greifen. Die Vorchristen, bei denen Alles zum Leben und vom Leben ausging, schrieben ja schon, wie bereits in der Einleitung kurz angedeutet, dieser Muse jenen wichtigen Einflufs zu; ihre Gesetzgeber suchten durch sie das Herz ihrer Mitbürger für alles wahrhaft Schöne und Gute empfänglich zu machen und zu begeistern. Und ihrer Ansicht folgten alle Bekenner der *Christus-Religion* und erhielten der Musik ihren gröfsten Werth, ihre schönste Bedeutung, ihren höchsten Zweck. Denn gepaart mit der *Andacht* gibt sie uns Alles, was wir wünschen. Sie bessert uns; der Andacht kommen die Töne vom Himmel; frei von allem Sinnlichen, hebt sie uns über das niedere Erdenleben hinweg und rückt uns dem Göttlichen näher.

§. 7.

Als Christus geboren ward und Augustus den römischen Thron zierte, lebten dort Künste und Wissenschaften ihr goldenes Zeitalter. Nach des Kaisers Tode eilte das Reich der staunenswerthen Kraft, im Arme der Wollust geschwächt, seinem Untergange mit schnellen Schritten entgegen und ward zuletzt eine Beute der Vandalen. Künste und Wissenschaften flohen den Tummelplatz menschlichen Elends. Aber am stillen Herd der jungen Christenschaar hatten Poesie und Musik bereits ein ruhiges Asyl gefunden, in welchem sie zu ihrer Reinheit zurückkehren und ihren höchsten Zweck erreichen sollten.

Denn die *ersten Christen*, von der hohen Macht des Gesanges überzeugt und auch wohl durch den frühern Gebrauch desselben bei Religionsübungen schon daran gewöhnt, waren, wie die Urkunden bestätigen, nach der Stiftung des Christenthums bemüht, ihre stillen Andachten, so weit es sich unter den damals obwaltenden Umständen thun liefs, durch Gesang zu beleben. Christus selbst setzte, Lobgesänge mit seinen Jüngern singend, das heilige Abendmahl ein, Matth. 26. V. 30., und seine Apostel ermunterten und empfahlen den Gesang: Coloss. 3, V. 16. Jacob. 5, V. 13. 1 Corinth. 14, V. 15 — 16. Coloss. 5, V. 18—19. Ephes. 5, V. 19. Off. Joh. 14, V. 2 u. s. w. Den Ermahnungen der Apostel: „Erbauet euch unter einander mit Gesängen, Psalmen und lieblichen Liedern," folgten auch die ersten Bekenner des Christenthums und sangen, bevor sie Kirchen hatten, in ihren geheimen Versammlungen das Lob Gottes nach Art der Grie-

chen und Hebräer. Nach der Abendmahlzeit und des Nachts fingen ihre heiligen Gesänge an. Sie standen auf und es bildeten sich zwei Chöre, der eine von Männern, der andere von Weibern, welche bald mit einander sangen, bald Wechselgesänge anstimmten. Wir können daher wohl schliefsen, dafs bei den ersten Christengemeinden der Gesang einen Hauptbestandtheil ihrer Andachtsübungen ausgemacht haben mag; denn *Plinius* [7]) in seiner berühmten Anfrage beim Kaiser *Trajan*, wie er sich bei den Untersuchungen wider die Christen zu verhalten habe, führt als einen Theil ihres Geständnisses an: „dafs sie an bestimmten Tagen vor Sonnenaufgang zusammenkämen, und Christo, als einem Gotte, gemeinschaftlich Lieder sängen."

§. 8.

Wie aber der Gesang der ersten Christen im Allgemeinen beschaffen war, so wird nach Zeugnissen des Alterthums als ausgemacht angenommen: dafs er bald *Sologesang*, bald *Wechselgesang* (Antiphonien), bald *Chorgesang* der ganzen Versammlung, die in einen vorgesungenen oder vorgelesenen Spruch einfiel, gewesen sei. Dies bestätigt *Eusebius* im 16. Cap. des 2. Bds. seiner Kirchengeschichte ungefähr mit den Worten: „Wenn Einer angefangen hatte einen Psalm wohlklingend und feierlich zu singen, so hörten die Übrigen stillschweigend zu und sangen nachher in einem Chore die letzten Theile des Verses," und *Philo* schreibt in dem Werke: „*Merkwürdige Nachrichten von den Therapeuten*": zuweilen habe Einer vorgesungen, dessen letzte Worte die Versammlung wiederholt, zuweilen hätten sie in Chören *gegeneinander* (wechselsweise), hernach auch wohl *einstimmig* (im Chore, *unisono*) Gottes Lob und zwar auf die abgemessenste, feierlichste Art und mit der angenehmsten Musik gesungen [8]). Nach ihm setzt *Eusebius* in seiner Beschreibung dieser musikalischen Aufführungen der Therapeuten hinzu: „*Sicut apud nos* (bei uns Christen) *moris est.*" Wenn ein Abschnitt aus den heiligen Büchern war gelesen worden, stimmte Einer den Psalm an und in die letzten Verse stimmte die ganze Gemeinde mit ein. „*Plebs psallit et infans.*" Auch schlofs die ganze Gemeinde mit einem *Amen* [9]) oder einem *Kyrie eleison*. „*Ad similitudinem coelestis tonitru Amen reboat.*" Vergl. §. 18.

---

[7]) *Plin.* Lib. X. ep. 97. Adfirmabant autem, hanc fuisse summam vel culpae suae, vel erroris, quod essent soliti, stato die, ante lucem convenire, carmenque Christo, quasi Deo, dicere secum invicem etc.

[8]) „Tum exsurgens unus hymnum canit in Dei laudem, vel recens a se factum, vel pridem ab aliquo priscorum vatum, qui carmina et cantica permulta ipsis reliquerunt trimetri generis; prosodias item et hymnos varios, qui ad libamina, ad aram, in stationibus quoque et choris concinuntur, diversis, quae *in choro fiunt* conversionem vicibus eleganter commensurati. Post illum alii quoque singulatim canunt, ordinem suum ac decorem optime servantes, caeteris interim *magna cum quiete* attendentibus, praeterquam ubi ad extremas certas hymni partes accinenda sunt, quae vocant Ephymnia. Tunc enim omnes simul viri et mulieres pariter exclamant." Vergl. *Benson's* „Abhandl. vom Gottesdienste der ersten Christen bei seiner paraphr. Erklärung des neuen Test." — *Theodoritus* „Kirchengeschichte". 2 Bde. pag. 78.

[9]) Das der hebräischen Sprache angehörige Wort *Amen* ist aus den alttestamentlichen Gebetsformeln in die christliche herübergenommen und drückte schon in dem apostolischen Zeitalter die Zustimmung der Gemeinde oder einen durch den Gottesdienst angeregten Herzenserguls der Zuhörer aus. 1 Corinth. 14, 16. —

§. 9.

Der Hymnus im Tempel des einzigen Gottes erhob sich aber, so unbedeutend er anfangs gewesen sein mag, bald am stillen Herde der ersten Christen mit mächtiger Kraft, und stärkte den neuen Glauben so, dafs seine Bekenner muthig für ihn in den martervollsten Tod gingen. Zwar feierten sie, um diesem zu entgehen, ihre religiösen Gebräuche, wie schon berührt, in unterirdischen Gewölben, oder an andern unbesuchten Orten; wurden sie aber dennoch entdeckt und vor Gericht gestellt, dann bekannten sie freimüthig, „ihrem Gotte zu Ehren Lieder gesungen zu haben", ein Geständnifs, von welchem ihr Leben abhing. Der ersten dieser Opfer eins war *Ignatius*, Bischof zu Antiochien (um 90), ein Beförderer heiliger Lieder, und Stifter oder Verbreiter der *Wechselgesänge* am Altar [10]). Er ward seinem wohlthätigen Geschäfte bald entnommen und (118) den Löwen zur Speise vorgeworfen. Ein zweiter Märtyrer, der den Kirchengesang weiter vervollkommnete und durch die *Agapen* oder *Liebesmahle*, die in dem Tempel gehalten wurden, zu vervielfältigen suchte, war *Justinus* (150), der mit dem Schwert hingerichtet wurde. Ihm folgte *Tertullian* (180), welcher bereits von der Musik als Wissenschaft schrieb und den *Agapen* eine bessere Form gab [11]). Weit umfassender wirkte indessen *Clemens*, ein geborner Grieche, Lehrer an der katechetischen Schule zu Alexandrien (190). Streng unterschied er geistliche und weltliche Lieder, indem er die letztern bei den Agapen verbot, sowie ihre Begleitung mit der Flöte, an deren Stelle er die Davidsharfe einführte. *Origines*, sein Schüler, trat (200) ganz in die Fufsstapfen des Lehrers und wirkte mächtig durch seinen Grundsatz: „die Musik ist das einzige und sicherste Mittel, die Heiden zum Christenthume zu bekehren".

§. 10.

Die ersten Lieder der Christen scheinen anfänglich, wie bei den Juden, Psalmen und den Psalmen nachgebildete Gesänge gewesen zu sein, welche in den Büchern des alten Testaments befindlich und an welche die Juden-Christen schon gewöhnt waren. Das hebräische Psalmenbuch, welches nicht blofs religiösen, sondern bestimmten Tempel- und Chorgesang enthält, mag daher den christlichen Gesängen vor allen zunächst Materie

---

[10]) Wahrscheinlich ist der *Wechselgesang* noch älter und kam nur jetzt wieder in Aufnahme. *Basilius magnus* in seinem 63. Briefe an die Geistlichkeit zu Neu-Cäsarea, bezeugt, dafs der wechselweise Gesang bei den Aegyptern, Thebanern, den Einwohnern von Palästina, den Arabern, Phöniziern, Syriern und den am Euphrat Wohnenden bereits eingeführt sei. *Theodoret* erzählt dagegen Lib. II. cap. 24., dafs der Gebrauch, wechselsweise zu singen, von den Priestern *Flavian* und *Theodorus*, welche unter der Regierung des *Constantin* zu Antiochien lebten, zuerst eingeführt worden sein solle. Zu Constantinopel soll die Sitte des Wechselgesanges durch *Chrysostomus* (§. 13.) eingeführt worden sein. *S. Socrates* Lib. 6. — *Paulin* erzählt in der Lebensbeschreibung des heil. *Ambrosius*, und ebenso *Augustinus* in seinen Bekenntnissen Lib. IX. cap. 6. 7., dafs *Ambrosius* den Wechselgesang nach morgenländischer Sitte zu Mailand eingeführt, und dafs die übrigen Kirchen seinem Beispiele gefolgt seien.

[11]) Er beschreibt in dem Buche *De oratione* die Feier der Messe mit folgenden Worten: „*Orationem Dei propriam et acceptabilem, quam scilicet requisivit, quam sibi prospexit.*" Dann setzt er hinzu: „*Hanc de toto corde devotam fide pastam, veritate curatam, innocentia integram, castitate mundam, Agape coronatam, cum pompa operum bonorum inter psalmos et hymnos deducere, ad Dei Altare debemus.*"

und Form gegeben haben. Natürlich war dadurch, und da überdies alle Christengemeinden ursprünglich aus Juden bestanden, fast alle von Juden zusammengebracht waren, und die Gemeinde zu Jerusalem ein Muster für die übrigen abgab, Anfangs im Ganzen eine grofse Aehnlichkeit mit der *jüdischen Synagoge* unvermeidlich. Eben daraus mufste aber auch eine gewisse Gleichförmigkeit in der Verfassung der einzelnen Christengesellschaften entstehen, wenngleich eine jede sich ursprünglich selbst nach freiem Bedünken eingerichtet hatte.

Aufserdem gaben aber den nähern Ton die Lobgesänge des neuen Testaments an, vorzüglich der der Engel bei der Geburt des Heilandes, und das Loblied der Maria etc., deren sanftere Stimme dem Geiste des Christenthums gemäfser war, als selbst der laute Paukenschall jenes alten frohlockenden Hallelujah. Sehr schön und treffend sagt daher auch *Herder* [12]), indem er das allmählige Entstehen der religiösen Poesie und Musik schildert: „Es begann bei Völkern, die voll lebendiger Einbildungskraft und von grofser Reizbarkeit waren, die Erweckungen des Herzens, einen Aufschwung der Phantasie durch Ohr und Auge liebten. Da ihnen nun das Psalmbuch der Juden sammt der Poesie und Musik ihrer Landessprache zu Hülfe kam: so ward aus Gesängen und Sprüchen des *alten* und *neuen* Testaments alles gemacht, was die andächtige Tonkunst daraus machen konnte; und die ganze Einfassung der christlichen Liturgie mufste von Anfang an Gesang werden.“ Der um die Geschichte des Kirchengesanges so sehr verdiente Dr. *Rambach* erörtert den Ausspruch *Herder's* sehr richtig, wenn er sagt: „Diese Bemerkung erklärt zugleich das Aufkommen eigener christlicher Gesänge und Lieder. Hätten auch die Davidischen Psalmen und die nach ihnen gebildeten neutestamentalischen Hymnen, z. B. der Lobgesang des Zacharias, der Maria u. a., zum Ausdruck aller der Gefühle hingereicht, die dem christlichen Glauben und Sinne eigenthümlich sind, welches doch, der Natur der Sache nach, unmöglich der Fall sein konnte: schon der von diesen Gesängen ausgehende und der durch den täglichen Gebrauch derselben geweckte Geist der Andacht und der frommen Freude hätte unter so erregbaren Völkern nothwendig Manchen antreiben müssen, dem Herrn ein neues Lied zu singen; und in der That unbegreiflich würde es sein, wenn dies nicht zu einer Zeit geschehen wäre, wo bei dem frischen Andenken an den Stifter des Christenthums und die grofsen Thatsachen seiner Geschichte auch der Eindruck, den diese hervorbrachten, um so stärker und lebhafter sein mufste, wo gerade der Druck, unter welchem die Christen sich mehr oder weniger überall befanden, auf der andern Seite das Bedürfnifs kräftigerer Stärkungen, Ermunterungen und Tröstungen erzeugte, wie sie nur das aus eigenem Gefühl hervorgegangene Lied zu gewähren vermag.“

Häufig mögen aber auch die Gesänge der ersten Christen nur Acclamationen und Exclamationen der Religion oder religiöser Begeisterung an und für die Gemeinde, wozu kurze Bibelsprüche, biblische Sentenzen genommen wurden, gewesen sein, woraus später, besonders nach *Ignatius* (vergleiche §. 9.), die Antiphonien und Responsorien, Collecten, das Absingen des Vater Unser, der Einsetzungsworte, der evangelischen und

12) S. Zerstr. Blätter 5. Sammlung. Preisschrift über die Wirkung der Dichtkunst, in den sämmtl. Werken zur schönen Lit. Th. 9. Briefe zur Beförderung der Humanität, 7te Sammlung.

epistolischen Perikopen und endlich die kurzen eigens zum Behufe des Altargebrauchs verfafsten Gebete und Präfationen entstanden sind. Dafs man aber, ehe eine eigentliche, dem Geiste des Christenthums angemessene Musik ausgebildet war, in den Versammlungen der Christen auch vielen griechischen Melodien geistliche Gesänge unterlegte, ist unbezweifelt, und einige Choralmelodien sollen noch daher stammen. Dies scheint schon um der alten (griechischen) Tonarten willen gewifs zu sein, welche bei der Verfertigung der frühesten geistlichen Gesänge zum Grunde gelegt wurden und deren Ueberreste in alten Opfergesängen von den Griechen zu den Römern und von diesen in die Klöster der frühesten christlichen Kirche übergegangen sind. Einige Hymnen, die sich in der griechischen und armenischen Kirche von der frühesten Zeit des Christenthums her erhalten haben, beweisen dies unwidersprechlich. Und überhaupt diese eben so musikalischen und poetischen Gesänge, wie auch die Art und Weise der Absingung derselben, scheinen für den ganzen spätern Kirchengesang zuerst den Ton angegeben zu haben. Als demnächst das sogenannte *Magnificat* oder der Lobgesang der Maria (Luc. 1, 46 etc.), der *Benedictus* oder der Lobgesang Zachariä (Luc. 1, 68 etc.), der *Gruſs des Engels* (Luc. 1, 29), der *Abschied des Simeon* (Luc. 2, 29), der *Lobgesang der himmlischen Heerschaaren* oder das sogenannte *Gloria* (Luc. 2, 14) und mehre Gesänge nach Sprüchen und Sentenzen des neuen Testaments unter die heiligen Lieder aufgenommen wurden, bekam der Gesang einen neuen eigenthümlichen Charakter. Die Verfolgung, der Druck der Zeiten, die Erinnerung an die Schicksale des Stifters des Christenthums und die hohen Erwartungen einer herannahenden entscheidenden bessern Zeit, mufsten ihm einen eigenen Schwung, ein eigenes Gepräge von Würde, Feierlichkeit und Wehmuth geben. Der Gesang schien also damals als nothwendiges Mittel den Empfindungen einer ganzen Gemeinde Sprache zu verleihen und knüpfte schon zu jener Zeit das hernach so vielfach verschlungene Band, welches die Künste mit unserer Religion vereinigt hat.

§. 11.

Was die Kirchenschriftsteller der ersten Jahrhunderte — Clemens Romanus, Ignatius, Justinus, Clemens Alexandrinus, Tertullianus, Origines, Cyprianus, Eusebius, Basilius, Hieronymus, Ambrosius, Chrysostomus und besonders der heilige *Augustinus*, der den tiefen Eindruck, den die Absingung der Psalmen zu Mailand auf ihn gemacht hat, da er nach seiner Bekehrung zum ersten Mal in die Kirche ging — hierüber sagen, zeugt nicht allein von der innern Kraft, mit welcher dieser Gesang die Gemüther ergriffen haben mufs, sondern auch von der Begeisterung und dem heiligen Eifer, womit die christlichen Gemeinden und ihre Vorsteher den Gesang bei ihren religiösen Uebungen angewendet haben. Freilich in den Jahren der Christenverfolgung, wo sich die Christen in den Katakomben zur gottesdienstlichen Versammlung versteckt halten mufsten, um sich nicht durch das laute Getöne ihres Gesanges zu verrathen, konnte ihr Gesang, wie überhaupt die Musik, sich nicht erheben. Aber als *Constantin* der Grofse († 337) die christliche Religion angenommen hatte, gewann der Kirchengesang Leben, Würde und Veredlung. Die Christen verliefsen die Grabhöhlen; Constantin erbaute ihnen schon um 326 schöne und grofse Kirchen [13]), die auch den vormals für die Ohren der Christen

anstöfsigen Namen der Tempel erhielten; das *Kreuz*[14]), dies vormals den Römern verhafste Bild der Schuld, des Schmerzes und des Schimpfes, ward ein Ehrenzeichen und gab von jetzt an Anlafs zu einer Art von Verehrung dieses Zeichens; den *Reliquiendienst*, den Constantin durch sein eigenes Vorbild beförderte, half er einführen, aber auch die Wohlthat, welche der Menschenclasse, die im Dienste Anderer beschwerliche Arbeiten trieb, das Christenthum angenehm machte, nämlich die *Feier des Sonntags*, als eines christlichen Andachts- und Ruhetags, ordnete er an und wurde von jetzt an gesetzlich. Alles Heidnische wurde nun umgestaltet, die heidnischen Tempel in christliche Gotteshäuser umgeschaffen, die Götter geköpft, mit andern Namen getauft, die griechischen Hymnen mit erneueten Ideen beibehalten und so, wie vorher, durch angeordnete Sänger (*Therapeuten*), wie noch beim griechischen Cultus, vorgesungen. Wenn auch die wenigen Nachrichten hierüber unklar geblieben sind, so ist indessen doch gewifs, dafs mit *Constantin der öffentliche Kirchengesang angefangen habe.* Die Christen mufsten jedoch, um die Heiden, welche noch immer zu ihren falschen Göttern zurückkehren wollten, zu bekämpfen, ihren Ceremonien den feierlichsten Pomp verleihen und also nicht nur die Gebräuche vermehren, sondern auch verschönern. Diese Zusätze flossen aber aus mehr als einer Quelle. Denn Manches, wovon zuerst in damaligen und nachfolgenden Schriftstellern geredet wird, war ältern Ursprunges und nur neuerlich bekannter, freier geübt und in weiterm Umfange angenommen worden. So erforderte auch der Anstand und die Ordnung, nachdem die Versammlungen voller geworden waren, häufigere und bestimmtere Zeiten, geräumigere und bequemere Plätze, gewisse festere Formen der Handlungen, einen regelmäfsigeren Gesang, stehende Vorschriften der gemeinschaftlichen Gebete oder der Liturgie, ausgezeichnete Trachten der Kirchenbeamten u. dgl. In dem Grade demnach, wie der Gottesdienst und die Tempel an Pracht und Feierlichkeit zunahmen, stieg daher auch der Kirchengesang; denn das Bedürfnifs des Tempels führte zum tiefern Studium und zur kunstvollern Anwendung der Musik und des Gesanges. Es wurden demnach besondere Vorsänger oder Cantoren angestellt, und man ordnete Lehrmeister an, um theils die Gemeinden und ihre Jugend im Gesange zu unterrichten, theils Vorsänger für den Kirchendienst zu bilden. Papst *Sylvester* errichtete 339 zu Rom eine eigene Gesangschule zur Bildung eines kirchlichen Sängerchors. Dieser gehörte allen Kirchen der Stadt gemeinschaftlich an, wurde auf gemeinsame Kosten unterhalten und mufste an Festtagen, bei Prozessionen und andern Feierlichkeiten die musikalischen Aufführungen besorgen. Er hatte einen Vorgesetzten mit dem Titel eines *Primicerius* an der Spitze. Diese Anstalt gerieth zwar wieder in Verfall, aber der Papst *Hilarius* (350), der zugleich für einen der ältesten Liederdichter der lateinischen Kirche gehalten wird [15]), stellte sie wieder her. Auch auf der Kirchensammlung zu *Laodicea* (364) wurden über das Vorsingen besondere Vorschriften gegeben

---

[13]) Das deutsche Wort *Kirche* stammt unbezweifelt von dem griechischen *Κυριακὴ*, *Dominica*, d. i. *Haus des Herrn*, her.

[14]) Das *Crucifix*, welches weit bezeichnender ist, als ein einfaches Kreuz, finden Manche schon angedeutet Gal. 3, 1; es vertrat in der lat. Kirche erst im VII. Jahrhundert die Stelle des Kreuzes.

[15]) Vergl. *Rambach's* Anthologie 1. Th. S. 52.

und regelmäfsige Gesänge eingeführt, welche von besonderen Cantoren und Canonicis gesungen werden sollten.

§. 12.

Bis jetzt war aber der Kirchengesang noch musikalische Declamation, eintönige Gebete und Gesänge mit musikalischen Accenten, ähnlich der grofsen Litanei, die sonst in den lutherischen Kirchen an Bufstagen gesungen wurden. Aus den eintönigen Antiphonien, dem Lobgesange des Zacharias, der Maria, des Simeon, welche die beliebtesten waren, und sich bis auf unsere Zeit in ältern Choral- und Gesangbüchern, obwohl in veränderter Gestalt, erhalten haben, kann man sich einigermafsen einen Begriff von der Melodie, dem Steigen und Fallen der Stimme etc. machen. Diese Beschaffenheit des Kirchengesanges dauerte so lange, bis er sich zu dem sogenannten *Ambrosianischen Kirchengesange* ausbildete. Doch herrschte überall und waltete immer mehr das Streben vor, die christliche Musik möglichst verschieden zu erhalten von der heidnischen. Dies wurde für das Gedeihen und Erblühen der Musik sehr förderlich; denn man mufste die musikalische Kunst ganz von neuem beginnen, und dabei einen ganz neuen Weg einschlagen, der die christliche Musik von der heidnischen so viel als möglich absonderte. Dadurch kehrte aber eben die Musik gleichsam wie in die Unschuld einer zweiten Kindheit zurück, um von der christlichen Religion zu höherer Würde und Schönheit erzogen zu werden.

§. 13.

Da das Christenthum sich vorzüglich bei seinem Entstehen im Morgenlande verbreitete, woselbst die Kaiser den neuen Glauben annahmen, und wo Alles durch den Rath und unter Leitung der Kirchenväter geordnet wurde, so haben die Christen des Abendlandes auch alle Gebräuche und Einrichtungen des Gottesdienstes morgenländischen Ursprungs erhalten. Doch beruheten sie auf dem *Gottesdienste der Apostel*, der einfach war und in Anwünschung des göttlichen Friedens, Aufforderung zur Bufse und Glauben, Lobpreisungen Gottes und Christi, in Vorlesung und Erklärung der heiligen Schrift, in Bekenntnifs des Glaubens (1 Tim. 3, 16), in Gebeten, Danksagung, Brotbrechen (oder Abendmahlsfeier, Apostel-Geschichte 2, 42) und Segnung bestand, zwischen welchen Stücken, als erhöhter Herzensergufs der Zuhörer, das *Amen* (1 Corinther 14, 16) vorkam und Lob- und Danklieder gesungen wurden [16]). Auf diesem apostolischen Grunde bildete sich bei den verschiedenen Christengemeinden, die sich nach und nach in vielen Ländern sammelten, eine in den Hauptsachen wundervoll übereinstimmende Form der christlichen Liturgie [17]) aus, welche schon im Jahre 200 als solche erwähnt wird, und

---

[16]) Wollen wir dem Verfasser des Buchs (*De traditione divinae Missae*), wofür man den *Proclus* hält und selbst dem h. *Chrysostomus* Glauben beimessen, so war die *Feier der Liturgie* zu den apostolischen Zeiten wirklich nicht kurz und der Gesang, wie gesagt, schon im Gebrauche. „*Cum sacras*," heifst es beim *Chrysostomus*, „*illas coenas apostoli accipiebant, quid tum faciebant? Nonne in preces convertebantur et hymnos? Nonne in sanctas vigilias? Nonne in longam illam doctrinam, et multae plenam philosophiae.*"

[17]) Das Wort *Liturgie* (λειτουργία) ist biblisch, kommt mehrmals im neuen Testamente vor (Lucas 1, 23. — Hebräer 8, 6. 9, 20) und bedeutet die religiöse Hauptfeier des Sonntags, der als christlicher Andachts- und

aus welcher sich Bruchstücke in den sogenannten *apostolischen Constitutionen* (*Constitutiones S. Apostolorum, per Clementem, Episcopum et civem Romanum v. Cotelerii Patres apostol.*) erhalten haben. Dieses Werk ist zwar erst im VI. Jahrhundert gesammelt, enthält aber doch nach dem Zeugnisse *Schröckh's* und *Augusti's* viele Bruchstücke von den Urformen der ersten Jahrhunderte, welche sich, bei gehöriger Sichtung, noch herausfinden lassen. Hier also fliefst der Urquell aller christlichen *Liturgien* und *Ritualen* [18]) und aus diesem Urquell sind auch geschöpft alle *Agenden* [19]) *der griechischen, armenischen, syrischen, koptischen, römischen* und aller *andern alten Kirchen*, welche daher auch in ihren Hauptformen sehr zusammenstimmen. Die bestimmtere Einrichtung der Liturgie für griechische und andere morgenländische Kirchen ordnete der heil. *Chrysostomus*, Patriarch zu Constantinopel von 398 bis 403 [20]), und den *Canon* der abendländischen Liturgie setzte erst Papst *Gregor I.* (s. §. 16) fest. Indessen bildete sich der Kirchengesang im Morgenlande verschieden von dem des Abendlandes.

§. 14.

In der *morgenländischen Kirche* wirkte um 260 der Bischof *Nepos*. Er führte nicht nur den Gesang in den christlichen Kirchen in Aegypten ein, sondern er verfafste auch selbst geistliche Hymnen und setzte Melodien zu den Psalmen. Um dieselbe Zeit finden wir bereits bei dem berühmten Kirchenlehrer *Cyprianus* (250), wie er die gebildetern Stimmen streng von den ungebildetern trennt und den ersten allein den Kirchengesang überträgt. Eben so machte sich *Ephrem der Syrer* [21]) (360) um Verfertigung einiger Kirchenlieder verdient. Zu den Christen in Neucäsarea redete der Bischof *Basilius* (350), als diese den Gesang aufzunehmen sich weigerten, folgendermafsen: „Wo ein Volk schon in der Nacht das Bethaus besucht, um dort, unter Thränen und Gebet den Tag zu erwarten, da ist der wahre Glaube heimisch. Bricht der Tag an, dann stimmen Alle, wie aus Einem Munde, und unter dem Getöne der Harfe, in das Lob Gottes ein. Jeder bekennt seine Fehler und bittet Gott um Gnade. Gestärkt im Glauben trennen wir uns," u. s. w. Und mächtig wirkte seine Rede. Der im vorigen §. erwähnte *Chrysostomus* führte den Kirchengesang in Constantinopel ein, sah sich aber defshalb mit den Arianern in einen Streit verwickelt. Diese hatten nämlich in öffentlichen, tumultreichen Auftritten den Gesang der Christen verhöhnt. Der Patriarch indessen setzte ihnen eine

---

Ruhetag bereits im apostolischen Zeitalter gewöhnl. und seit *Constantin* (vergl. § 11) im IV. Jahrh. gesetzlich wurde; die Bestimmung und Ordnung des christlichen Gottesdienstes im Allgemeinen hiefs das *Liturgicon* (von λειτουργειν, d. i. *cultum divinum celebrare*, den Gottesdienst feiern, Apost. Gesch. 13, 2) — oder nach einer spätern Benennung das *Missale*.

[18]) Von *ritus*, die heil. Gebräuche der Kirche; daher: *rituale*, ihre Verwaltungsart.

[19]) Der Name *agenda* findet sich schon im VIII. Jahrh. gebraucht für: *liturgia, ordinatio ecclesiastica* etc. Die *Agende* umfafst das *Missale* und *Rituale* und enthält also die Vorschriften über die Einrichtung des öffentlichen Gottesdienstes und der andern heil. Handlungen der Christen.

[20]) S diese weitläufige Liturgie in der „Morgenländischen, griechischen und russischen Kirche," von *Schmitt*. Mainz 1826, S. 89 — 141.

[21]) Ueber ihn, s. die Abhandlung des Prof. *Hahn* über den Gesang in der syrischen Kirche, nebst einigen Uebersetzungen von Liedern Ephraems. In dem kirchenhist. Archiv von Stäudlin, Tzschirner und Vater vom J. 1823, III. Heft.

stille Ruhe entgegen, verrichtete jedoch ähnliche Umzüge, wiewohl prachtvoll und religiöser Art. Dies reizte die Arianer, und es kam zwischen beiden Parteien zu Thätlichkeiten. Doch siegte Chrysostomus. Die Umgänge der Arianer wurden von Arkadius verboten, die seinigen aber bestätigt. Eine allgemeine Schwärmerei bemächtigte sich jetzt der Sieger in solch guter Sache. Man wandte alle Mittel an, den Gesang zum möglichst Einfachen zu leiten, und so erfand denn *Hieronymus* (400), der Schwärmer, den Mönchsgesang, wie wir ihn noch kennen. Von hoher Bedeutung war jedoch seine Lehre: „In den Liedern nicht die Gottheit selbst singend einzuführen.“ [22]).

§. 15.

Die *abendländische Kirche* erhielt mit Hülfe des *Damasius*, eines römischen Bischofs, durch *Ambrosius* (geb. um 340 zu Trier; † 397 als Erzbischof zu Mailand) einen geregelten und dem morgenländischen ähnlichen Gesang, den man den *Ambrosianischen Kirchengesang* nannte. Er führte zuerst in Mailand (386), von wo es sich bald in andere abendländische Kirchen verbreitete, das Absingen von Psalmen und Hymnen nach Art und Weise der morgenländischen Christengemeinden ein, gab dem Chorale, den Antiphonien und Collecten [23]) eine festere und bestimmtere Form, bestimmte für den Kirchengesang die von den Griechen abstammenden sogenannten 4 griechischen Tonarten [24]) in ihrer authentischen Form, und stellte bei dem Gottesdienste besondere Vorsänger (Psalmisten) an, welche den Gesang der eingeführten Psalmen und Hymnen leiteten. Man schreibt ihm 12 Hymnen zu, und es sollen von ihm aufser andern z. B. „*O lux beata Trinitas*“ (der du bist drei in Ewigkeit), „*Deus creator omnium*“ etc. die beiden sehr bekannten und fast in allen Gesang- und Choralbüchern sich noch befindenden und auch noch in unsern Kirchen gebräuchlichen Kirchengesänge sein: „*Nun kommt der Heiden Heiland*“ u. s. w. [25]) und „*Herr Gott dich loben wir*“ u. s. w., beide natürlich Uebersetzungen aus dem Lateinischen, wo das Original des ersten: *Veni redemptor gentium* etc. und das des letztern, gewöhnlich unter dem Namen des *Ambrosianischen Lobgesangs: Te Deum laudamus* etc. angeführt wird [26]). Seine Hymnen

[22]) Auch uns ist dies jederzeit anstöfsig gewesen, und selbst noch in *Beethoven's* „Christus am Oelberge.“

[23]) Vergl. *Martin Gerbert's* classisches Werk: „*De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus.*“

[24]) Nach den Geschichtschreibern waren es die *dorische* (*d e f g a*), die *phrygische* (*e f g a h*), die *lydische* (*f g a h c*) und die *mixolydische* (*g a h c d*). Vergl. II Abschn. §. 100.

[25]) Diese antike Melodie zeigt die seltsame Einfachheit jener Zeit und Kunst; *Gerber* urtheilt in seinem neuen Lexicon von ihr, dafs sie unstreitig die älteste sei, welche die Kunstgeschichte in evangelischen Ländern aufzuweisen habe, und zugleich auch ihrem Charakter nach ein Muster von *kindlicher Demuth und Ergebung*. Sie ist vielleicht eine von denen, die aus der griech. vorchristlichen Musik in den Kirchengesang übergegangen ist.

[26]) Viele sprechen dem *Ambrosius* das *Te Deum* ab; indessen wird der Streit schwerlich beendigt werden, und ich will wenigstens das *für* und *wider* hier nicht unbemerkt lassen. — Die gewöhnliche Erzählung der Entstehung dieses Lobgesanges ist diese, dafs *Ambrosius* denselben, als er den *Augustinus* öffentlich taufte, mit ihm gemeinschaftlich, so wie ihnen beiden der heilige Geist es eingab, verfertigte, vor der ganzen Gemeinde mit demselben abwechselnd gesungen habe; worauf man ihn in der ganzen katholischen Kirche angenommen hätte. Dies soll auf dem Zeugnisse

wurden in ganz Europa gesungen; denn nach dem Zeugnisse des heil. *Augustin* ward seine Psalmodie als Volksgesang in der Kirche angenommen [27]).

Wahrscheinlich war jetzt der Gesang nicht mehr blofs ein declamatorisch-freier Vortrag, sondern ein leidenschaftlich markirter und mit bestimmter Modulation und bestimmtem Rhythmus bekleideter, recitativartiger. Denn der eben erwähnte *Augustinus* (387), der ebenfalls für den Kirchengesang stritt und Lieder schrieb, redet in seiner Geschichte bereits von Sylben, Füfsen, vom Rhythmus, Takte, vom Metrum u. s. w. Durch die Mangelhaftigkeit der damaligen Musik waren jedoch *Modulation* und *Rhythmus* noch sehr unvollkommen; letzterer scheint blofs auf lange und kurze Töne beschränkt gewesen zu sein; erstere hingegen war nur sehr gering, weil sie sich auf die in Italien damals nur üblichen griechischen Tonarten stützte.

Vielleicht wurden jetzt schon häufiger Volksweisen oder manchen vorhandenen Melodien griechischer und römischer Hymnen christlich-religiöse Texte untergelegt. Denn wir wissen, dafs der heilige *Augustinus* († 430 als Bischof zu Hippo) aus griechischen Schriftstellern griechische Gesänge mit Melodien (z. B. δόξα ἐν ὑψίστοις) sammelte, welche letztere er mit Buchstaben über dem Texte bezeichnete und welche beim christlichen Gottesdienst festgehalten wurden. Man wollte die weltlichen üppigen Lieder verdrängen, wie man an Stelle der heidnischen und jüdischen Feste *christliche* setzte. Der Gebrauch übrigens, dafs vom Dichter Volksweisen zu religiösen Gesängen benutzt sind, hat sich durch viele Jahrhunderte forterhalten. Wir werden, im II. Abschn. §. 94., darauf zurückkommen und mehre auf diese Art verfertigte Gesänge und Melodien nachweisen.

II. Capitel.

Von Gregor dem Grofsen bis Karl dem Grofsen.

§. 16.

Bei der innern Glaubensreligion gibt es eigentlich keine äufsere Anschauung. Durch den geistigsten unserer Sinne, nämlich das *Gehör*, kann nur die übersinnliche Welt in Gefühl, Ahnung, Glauben, Liebe aufgenommen werden. Dies sahen die Lehrer des Christenthums wohl ein, und ver-

---

des Bischof *Dacius* beruhen, der in der Mitte des VI. Jahrh. gestorben ist. *Mabillon* und *Tillemont* haben die unechte Beschaffenheit desselben zu beweisen gesucht; ausführlicher ist es aber geschehen von *Tenzel, Exercit. X de hymno:* „*Te Deum laudamus*," *Lips.* 1692, pag. 393 — 412; vergl. *Schröckh's* Kirchengeschichte Th. 14 S. 311. Leipzig, 1790. — Einige schreiben dieses *Te Deum* dem *St. Nicetius*, Erzbischof zu Trier 552, Andere dem *St. Athanasius* zu, der die Musik in der Kirche erhielt und ein wahrer Musikfreund war; er starb 373. —

[27]) Wie sehr seine Hymnen von jeher in kirchlichem Ansehen standen, beweiset die Benennung: *Ambrosianische Hymnen*, worunter man nicht allein die Lieder, welche Ambrosius zum Verfasser haben, sondern auch alle diejenigen, die ihnen rücksichtlich des Sylbenmafses nachgebildet sind. Sogar findet man in der Regel des heil. Benedictus statt *Hymnus* die Aufschrift: *Ambrosianus*. Uebrigens bemerkt auch *Walafrid Strabo* (*De reb. eccl.* cap. 25) mit Mifsbilligung, dafs man schon im IX. Jahrh. mehren Gesängen, denen innere Gediegenheit fehlte, durch den Namen des heil. Ambrosius Celebrität zu verschaffen suchte.

banden und erhielten überall mit dem neuen Evangelium die *tönende Kunst*. Mag der Gesang der neubekehrten Christen auch nur in 4 bis 5 melodischen Tönen bestanden haben, so ist doch gewifs, dafs *keine Musik mächtiger auf das Gemüth wirkt, als der einfache, taktlose, unisonische geist- und gefühlreiche Choral* in einer grofsen Versammlung. Daraus folgt, dafs die *alte Einfachheit*, nach Umständen, *als ein Hauptcharakter musikalischer Schönheit besteht, und für sich allein schon Grofses wirken kann, und bei allen Völkern, auch im Heidenthum, gewirkt hat* — aber nicht ohne bedeutende Wortpoesie.

Wir erblicken daher nach *Ambrosius* im Papst *Gregor dem Ersten* oder *Grofsen* (geb. 540, † 604 in Rom) für die Kirchenmusik eine Stütze, die ihr bis jetzt kaum geworden. Kraftvoll, gelehrt, klug, selbst egoistisch gelang es ihm, durch Vernichtung bestehender Secten, die reine Christuslehre zu verbreiten und fester zu begründen. Ueberzeugt, dafs der Kirchengesang mächtiger die Herzen ergreife, denn das blofse Wort, wendete er seine ganze Macht an, dem Hymnus die möglichst würdige Gestalt zu geben und *jene Einfachheit*, die nach Ambrosius verloren gegangen zu sein scheint, wieder im Kirchengesange zurückzuführen.

Dafs man in damaliger Zeit noch keine Idee von unsern Noten hatte, und man sich der ersten Buchstaben des griechischen Alphabets zur Bezeichnung der Töne bediente, diefs mufste allerdings die Erlernung und Ausübung der Musik erschweren und den Verfall nicht nur der Musik im Allgemeinen, sondern auch ganz besonders den des Kirchengesanges beschleunigen. Vermuthlich hatte die metrische Einrichtung des Ambrosianischen Gesanges denselben der damals üblichen weltlichen Musik zu nahe gebracht, und wahrscheinlich eben dadurch zugleich Veranlassung zur Einführung gewisser Feierlichkeiten gegeben, die man für die Feier des Gottesdienstes nicht passend fand. Das Gesagte ergibt sich aus den Worten des *Eustachius a S. Ubaldo*, der zwar dem unverfälschten Ambrosianischen Gesange Gerechtigkeit widerfahren läfst, nichts desto weniger aber über die eingeschlichenen Mifsbräuche in folgenden Worten klagt: „*Sancti quoque Ambrosii prudentissimi in hac arte Symphonia nequaquam ab hoc discordat regula, nisi in quibus eam nimium delicatarum vocum pervertit lascivia. Experimento namque didicimus, quod plurimi dissoluti mente hujusmodi voces habentes, nullum paene cantum secundum veritatis regulam, sed magis secundum propriam voluntatem pronuntiant, maxime inanis gloriae cupidi. De qualibus dicitur, quia ignorata musica de cantore joculatorem facit.*“ Zum Verfall trug vielleicht auch die Vernachlässigung, Nachsicht und die Unbekanntschaft der geistlichen Obern im Gesange viel bei. Genug, der Kirchengesang war in Verfall gekommen, war ausgeartet, so dafs sich *Gregor* genöthigt fand, wesentliche Verbesserungen in Betreff desselben vorzunehmen [28]).

§. 17.

Er sammelte zu diesem Behuf in seinem *Antiphonarium* nicht nur die vorhandenen, von den ersten Kirchenvätern gebilligten, aber aus der Uebung gekommenen Kirchengesänge, sondern verbesserte und vermehrte

[28]) Was der heil. *Gregor* zur Einführung oder Verbesserung des Kirchengesanges gethan hat, erzählt *Joh. Damascenus* in seiner Lebensbeschreibung; am ausführlichsten aber der Erklärer des *Hugo von Reutlingen*.

sie auch mit neun neuen Hymnen, die gröfstentheils in der kathol. Kirche eingeführt sind. Statt der vielen griechischen Buchstaben, deren sich die Alten als Noten bedienten, waren von *Boëthius*, einem römischen Patricier (geb. 455) und dem ersten Schriftsteller seiner Landsleute, bereits 15 Buchstaben des lateinischen Alphabets gesetzt, welches die Sache schon sehr vereinfacht hatte. Diese 15 Buchstaben sollen aber wieder von *Gregor* selbst auf die 7 Buchstaben, nämlich: *a b c d e f g* [29]) reducirt sein. Bestimmter ist, dafs Gregor andere Zeichen, *Neumen* [30]) genannt, zur Bezeichnung der Melodien eingeführt hat, sowie er auch die ersten musikalischen Charaktere erfunden und für seinen Gesang angewendet haben soll. Zu jeder der bisherigen *authentischen* Tonarten fügte er noch 3 Töne [31]) *unten* hinzu, wodurch die *plagalen* oder die mit *hypo* bezeichneten Tonarten entstanden. Durch diese Erweiterung entstand eigentlich nicht nur das System der Octaven, sondern es wurde dadurch zugleich der Grund zu den alten 8 *Kirchentönen* und *Tonarten* gelegt (s. II. Abschnitt §. 100). Von sehr grofsem Nutzen für den Kirchengesang war endlich die Stiftung und Errichtung einer grofsen *Gesangschule* für die Kirche, wodurch er die Einführung der Kirchengesänge sehr zweckmäfsig beförderte. Diese Gesangschule versah er mit Wohnungen und reichlichen Einkünften. Diejenigen Knaben, welche im Singen gute Fortschritte machten, wurden aus den Einkünften der Schule unterhalten und nachher zu päpstlichen Aemtern befördert. Diejenigen, welche von adeliger Abkunft waren, erhielten ihre Wohnung und Beköstigung in der päpstlichen Kammer. Die mehrsten Zöglinge dieser Gesangschule wurden aus den römischen Waisenhäusern genommen. Die ganze Anstalt wurde selbst eine Art Waisenhaus; die jetzigen musikalischen Conservatorien in Italien scheinen eine Nahahmung derselben zu sein. Die Schule war nach den musikalischen Kenntnissen der Schüler und nach den verschiedenen Stufen des Unterrichts in mehre Chöre abgetheilt. Ein Prior (*Primicerus*) wachte über das Ganze und diesem waren noch 4 Lehrmeister, welche *primus*, *secundus*, *tertius* und *quartus scholae* hiefsen, beigeordnet. Gregorius brachte diese Anstalt, aus welcher mehre Päpste, namentlich Segius I., II., Gregor II., Stephanus III., Paulus I. hervorgingen, und in welcher er sogar selbst mit unterrichtete, zu einem solchen Ansehen, und erwarb sich um die Veredlung des Gesanges und der Kirchenmusik so grofse Verdien-

---

[29]) *Bottigari*, im XVI. Jahrhundert lebend, setzt dies System früher, Andere zur Zeit der Kreuzzüge; in der allgem. musikal. Zeit. 1828 Nr. 25 bis 27. werden wichtige Zweifel erregt und die Notation mit den 7 latein. Buchstaben dem *Gregor* d. G. abgesprochen.

[30]) *Neumen* sind Zeichen der im Mittelalter üblichen, höchst unbestimmten, schwer zu lesenden und zu unzähligen Zwei- und Mehrdeutigkeiten führenden Tonschrift, welche aus Punkten, geraden und Bogenstrichen, Häkchen etc. in verschiedenen Richtungen, sowie auch aus jenen verschiedentlich zusammengesetzten, wunderlichen Figuren bestanden. Sie dienten nicht an und für sich zur Bezeichnung eines bestimmten Tones, z. B. *A B C* oder *a b c* und dergl., sondern die Erhöhung oder Erniedrigung der Stimme wurde durch die höhere oder niedrigere Stellung des Zeichens angezeigt. Die zusammengesetzten Neumen aber dienten sogar zur Bezeichnung ganzer Ton-Gruppen, wie in der Folge in der Choral-Notenschrift die sogenannten *Ligaturen* oder zusammengefügten Noten.

[31]) Zu der *dorischen: a h c*, zu der *phrygischen: h c d*, zu der *lydischen: c d e* und zu der *mixolydischen: d e f*.

ste, dafs er in spätern Zeiten als Schutzpatron der Schulen, als Stifter des bessern Kirchengesanges verehrt, und ihm zu Ehren das bekannte *Gregoriusfest* gefeiert wurde.

In den Verordnungen des Gregor heifst es: „Keiner kann zum Priesteramte gelangen, der nicht wohlerfahren ist im Gesang.“ Wer sich Verzierungen erlaubte, wurde davon ausgeschlossen. Jede Gemeinde erhielt einen Priester als Vorsänger (*Cantor*), der sich aufser der Musik mit keinem andern Geschäfte befassen durfte. Stark tönend, schön und biegsam mufste seine Stimme, deutlich und ausdrucksvoll seine Aussprache sein.

§. 18.

Ganz besonders aber suchte dieser Gregor auch die Musik so viel möglich nach dem Geiste der damaligen Religionsbegriffe zu modeln, deren Tendenz, trotz allem Anschein des Gegentheils, nicht *Erweckung mannichfaltiger menschlicher Gefühle* (wie bei den Griechen), sondern Concentrirung derselben in ein einziges, die *Andacht*, d. h. hier, die Unterhaltung mit übersinnlichen, unbegreiflichen *Ideen*, war. Hierzu gab es kein sichreres Mittel, als zu den Texten der Musik abstracte Lehrsätze zu wählen und der Tonkunst ihren weltlichen Schmuck — mannichfaltige, zarte Fortschreitung der Melodie, Lebhaftigkeit des Vortrags und Rhythmus — zu rauben. Er führte defshalb den figurirten oder melismatischen Kirchengesang, wie er von Ambrosius zuerst gestaltet und mit der Zeit noch freier geworden war, als seiner Bestimmung unangemessen, mehr auf Einfachheit und Würde zurück, wodurch gewissermafsen ein eigener Gesang entstand, den man zum Unterschiede und als Gegentheil von dem Ambrosianischen, den *Gregorianischen* oder auch *römischen Gesang* (*Cantum Romanum*, weil er zuerst in Rom eingeführt wurde), nannte und noch nennt. Er schritt einstimmig, im Einklange, *taktlos* jedoch *rhythmisch*, nach Gewicht der Länge und Kürze der Sylben [32]), aber mit umfassenderer Modulation fort und wurde oft *antiphonisch*, mit 2 Chören, vorgetragen. Dieser Gesang ist es, der durch *Gregor* und seine Nachfolger auf dem päpstlichen Stuhle im ganzen Occident verbreitet wurde, der in den katholischen Kirchen durch das *Ritual* Gregor's noch besteht, und aus welchem sich vorzüglich unser *Choral* gebildet hat. Man nannte ihn auch: *Cantus firmus* (*canto fermo*, *plain-chant*), weil die einmal bestimmte Melodie von den Sängern nicht verändert werden durfte, oder auch: *Cantum choralem* (Allgemein- oder Vereintgesang), weil er vom *Chor*, d. h. von Vielen zugleich gesungen wurde. Alle, die in diesen *Chorgesang* einstimmten, hiefsen *choraulae* [33]). Die *Vorsänger*, welche genau die Singweise (*canon*) kannten, hiefsen: *canonici* (später entstand daraus der Name

---

[32]) Nach *Forkel's* „Geschichte der Musik“ 2r Th. S. 182: „ohne Rhythmus und Metrum in lauten Noten von gleichem Werthe“

[33]) Mit diesem Worte, vom griechischen χορὸς und αὐλός abstammend, bezeichnete man ursprünglich denjenigen, der den Chor der Griechen auf der Bühne mit einem zu blasenden Instrumente begleitete. Später erweiterte man den Sinn dieses Wortes und verstand unter *chorus* einen Gesang, wo Viele zugleich singen, zum Unterschiede vom Gesange, der von einzelnen Stimmen vorgetragen wird. Und noch wird das Wort *Chor* in der Musik in verschiedenen Bedeutungen gebraucht und verbindet allemal damit den Begriff des *Mehrfachen*. Vergl. „96 alte Choralmelodien mit Bemerkungen“ etc., von *K. W. Frantz*, 1831. „*Choralkenntnifs*“ etc., von *W. Schneider*, 1833.

Domherrn) und ihre *Vicarien*, die sie sich später erwählten, wurden ebenfalls *choraulae* (*Choräle*) [34]) genannt.

§. 19.

In der That war die beschriebene Beschaffenheit des *Gregorianischen Gesanges* nicht nur dem Gesange einer grofsen Volksmasse, welcher sich schwer und in weniger bestimmt abgemessenen Zeiträumen fortbewegt, sondern auch dem feierlichen einfachen Ausdrucke eines allgemeinen christlich-religiösen Liedes sehr geeignet, so dafs man sich nicht wundern darf, warum der Choral, so viele Jahrhunderte hindurch, bei allem Wechsel der übrigen Musik, sich behauptet und fast unverändert erhalten hat. Nur war zu bedauern, dafs das Volk von dieser Zeit an bis fast auf *Luther* wenig [35]) oder gar keinen Antheil am Kirchengesange hatte. Das Gedächtnifs Jesu, die Erinnerungen an das einmal hergebrachte Opfer zur Erlösung der Welt, verwandelte sich in ein täglich wiederholtes, stets neu gebrachtes wirkliches Opfer und ward so immer mehr zum Schau- und Gesangspiele. Das Volk sollte in stummer Ehrfurcht nur auf die Würde des Priesters, auf sein Beten, Singen, Gewand achten, sollte immer dieselben geweihten Formeln hersagen hören und selbst auch nur immer die nämlichen auswendig gelernten Gebete herplappern, ohne weiter darüber nachzudenken, u. s. w. Doch lebt *Gregor's* Andenken in den Gesängen, sowohl der evangelischen, als der katholischen Kirche fort; denn aus dem nach seinem Namen genannten, *Gregorianischen Gesange* ist unser *Choral* hervorgegangen und die, von Ambrosius eingeführten Antiphonien oder Wechselgesänge und die von demselben erfundenen, unter dem Namen des „*Ambrosianischen* Gesanges" bekannten recitativartigen Collecten nahm er unter die Bestandtheile der Kirchenmusik auf. Auch aus der Gregorianischen Schule und aus der Einrichtung, welche Gregor dem Choralgesange gab, ist dem Wesentlichen nach die spätere Anordnung des musikalischen Theils der Liturgie hervorgegangen. Wir finden in seiner Kirchenmusik den *Choral*, die *Antiphonien* [36]) mit den Responsorien, und die *Collecten* [37]). Die Gesänge, welche er einführte, wiederherstellte oder beibehielt, bezogen sich auf die einzelnen Theile der Liturgie. Er hatte einen *Introitus* oder *Eingang*, mit welchem man den Gottesdienst oder ein-

[34]) Nach der Reformation verschwand aus den Kirchen, welche sie angenommen hatten, dieser besondere Sängerchor gänzlich; die Gemeinde bildete denselben, und was früher eine Person bezeichnet hatte, galt nun für die Sache; nicht der *Sänger*, sondern der *Gesang* selbst wurde Choral genannt. Nur einzelne Sätze, biblische Sprüche, Gebete, unter den Namen *Intonationen*, *Collecten* bekannt, wurden noch von den Geistlichen allein-singend vorgetragen und vom Vorsänger und der Gemeinde beantwortet (respondirt).

[35]) S. das V. Cap. dieses Abschnitts.

[36]) Vergl. §. 9.: *Antiphonae — Cantus antiphonus*, Antiphonen- oder Wechselgesang — ein aus *ἀντι*, *contra*, und *φωνη*, *vox*, *sonus*, zusammengesetztes Wort. Es gab und gibt jetzt noch in der kathol. Kirche verschiedene Eintheilungen dieses Antiphonengesanges. — Vergl. *J. Antony's* „Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges" etc., 1829.

[37]) Dergleichen kurze Gebete (*preces*), die schon in den ersten christlichen Kirchen der Vorlesung aus der heil. Schrift vorangingen, erhielten den Namen *Collecten, quia ex selectis sacrae scripturae et ecclesiae verbis compendiosa brevitate collectae sunt.* Sie wurden von den Geistlichen gewöhnlich mit lauter Stimme recitirt, bei feierlichen Gelegenheiten auch gleich den Antiphonien gesungen.

zelne gottesdienstliche Handlungen eröffnete [38]); das *Kyrie eleison* [39]); das *Gloria in excelsis Deo* [40]), nach Luc. 2, v. 13, 14, den englischen Lobgesang *(Hymnus Angelicus)*, oder von den Griechen die grofse Doxologie genannt; ein *Graduale*, wörtlich übersetzt: *Stufen-* oder *Staffelgesang*, einen responsorienartigen Gesang, welcher nach der Vorlesung der Epistel während der Vorbereitung des Diakons zum Evangelium von zwei Sängern an den Stufen des *Ambons* (eines erhöheten Platzes) oder des Pultes *(pulpiti)* intonirt und darauf vom ganzen Chore fortgesetzt wurde [41]); das *Alleluja (Antiphona allelujatica)*, welches nach Vorlesung der biblischen Stellen gesungen wurde und an festlichen Tagen unmittelbar dem *Graduale* folgt [42]); das *Credo in unum Deum*, oder das Glaubensbekenntnifs, oder Symbolum *(Apostolorum)* [43]); *Offertoria* [44]), welche gesungen wurden,

[38]) Es wird behauptet, dafs der Papst *Cölestin* den Introitus bei der Messe eingeführt habe. Der *Introitus* wird auch *Antiphon*, und in der Ambrosianischen Liturgie *Ingressa* genannt. Dafs von den verschiedenen *Introitus*, welche in dem Antiphonarium des heil. Gregor, nach uralter Weise, einige wenige ausgenommen, aus den Psalmen entnommen sind, mehre Sonntage im Kirchenjahre, wie z. B. *Invocavit, Reminiscere, Oculi, Laetare, Cantate, Jubilate, Esto mihi* etc., ihre Namen späterhin erhalten haben, ist bekannt.

[39]) Das *Kyrie eleison*, ein ebenfalls antiphonenartiger Wechselgesang, ist als Sequenz oder Herzensergufs der Gemeinde aus der griechischen Kirche unverändert in die lateinische schon in den ersten Jahrhunderten übergegangen. Schon im alten Testament finden sich häufig gleichartige Gebetsformeln, z. B. *Domine miserere*, *Miserere mei Deus*, u. a. Es ist in den ältesten Liturgien aller Nationen aufgenommen und im Gebrauche. Bei spätern liturgischen Schriftstellern kommt das *Kyrie eleison* häufig unter der Benennung *Letania*, *Litania* (Litanei) vor. Vgl. *Gerbert „de cantu et mus. sacra“ Tom. I. p.* 542. Die *Litaneien (rogationes)* oder die ursprünglich recitativartigen Sonntagsgebete, erhielten erst späterhin ihre bestimmte Form und wurden häufig auch mit Processionen verbunden. In der *evangelischen* Kirche hat man den Inhalt und die Form der Litanei beizubehalten gesucht, das Gebet selbst aber für die feierlichen Bufs- und Bettage bestimmt. — Ueber das *Kyrie eleison*, s. §. 43.

[40]) Nach den apostolischen Constitutionen wurde dieser Hymnus vom Volke vor der Communion gesprochen. Der heil. *Benedict* († 543) befiehlt seinen Ordensbrüdern, denselben bei den Tagzeiten zu beten. Im Occident soll dieser Hymnus anfangs auf Anordnung des Papstes *Telesphorus* nur in der Nacht-Messe auf Weihnachten abgesungen werden. Papst *Symmachus* verordnete im V. Jahrh, dafs er an jedem Sonntage und den Festen der Märtyrer angestimmt werden sollte. Mit *Gregor* wurde er erst allgemein eingeführt, wurde anfänglich nur gesprochen, und erst im XI. Jahrh. bei jeder Messe gesungen.

[41]) Dafs schon vor Gregor's Zeiten *Gradualia* im Gebrauche waren, erhellt aus folgender Stelle der 10. Rede des heil. Augustinus über die Worte des Apostels: „*Lectionem audivimus Apostoli, deinde cantavimus Psalmum, post haec Evangelica lectio decem leprosos mundatos nobis ostendit.*“

[42]) Was den Ursprung des Allelujah betrifft, so bedienten sich schon die Juden bei ihrer jährl. Passah-Feier der Allelujah-Psalmen. Sie nannten die Psalmen 113 — 218 das *grofse Hallel*, und hierauf dürfte sich auch wohl die Stelle Matth. 26, 30. beziehen, weshalb mehre Schriftsteller die Sanction des Allelujah von Christus und den Aposteln herleiten. *Gregor* bezeugt in seinen „Briefen“ (lib. IX, ep. 12, pag 940) ausdrücklich, dafs der gottesdienstliche Gebrauch des Allelujah aus der Kirche zu Jerusalem, wo es vorzüglich in der Osterzeit gebräuchlich war, herstamme. Diesem Beispiele folgten bald die Kirchen des Occidents, und mit der Zeit entstanden, wenigstens in der lat. Kirche, Verordnungen, an welchen Tagen man sich dieses fröhlichen Gesanges bedienen, oder *nicht* bedienen sollte.

während ehemals die Christen in der alten Kirche ihre Gaben (Opfer), welche aus Brot und Wein bestanden, auf den Altar niederzulegen pflegten; die *Präfation* (*Präfatio*, auch zuweilen *Immolatio*, oder *Contestatio Missae* genannt), einen Collectengesang zur Vorbereitung zu der heil. Handlung [45]); das *Sanctus* [46]); das *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* [47]); das *Pax domini*; die *Oratio dominica*, oder das *Pater noster* [48]); das *Agnus Dei* [49]); die *Communio* oder *Antiphona ad Communionem* [50]); die *Postcom-*

---

[43]) Die Einführung des Symbolums schreiben Einige dem Papste *Markus*, dem Nachfolger *Sylvester's*, Andere dem Papste *Damasus* zu. Vergl. Card. *Bona* „*rer liturg.*“ *Lib. II. cap. VIII.* Uebrigens soll der Gebrauch, das *Credo* in der Messe zu singen, nach dem Zeugnisse *Theodor's des Lesers*, *lib. II.* „*hist. eccl. pag.* 566 *edit. Valesii*,“ in der morgenländischen Kirche seinen Ursprung haben, indem Timotheus, Bischof von Constantinopel, um das Jahr 510 verordnete, dafs das Symbolum, welches sonst nur einmal im Jahre am heil. Charfreitage zum Unterrichte der Katechumenen war recitirt worden, fernerhin bei jeder Messe (*singulis Collectis*) solle gesprochen oder gesungen werden.

[44]) *Offertorium*, eine Antiphon, heifst auch in den alten Gradualien *Offerenda* oder *Antiphona ad Offertorium*. Der Gebrauch, unter dem Offertorium ein Antiphon zu singen, bestand schon zu den Zeiten des heil. *Augustin*, folglich im IV. Jahrh., in Afrika. *Gregor* hat es wieder eingeführt; in seinem Antiphonal steht für jede Messe ein Offertorium. Gleichbedeutend mit Offertorium ist auch in den alten liturg. Büchern: *Sacrificium*.

[45]) *Gerbert*, „Musica sacra“ Tom. Imo pag. 118, berichtet aus dem Buche „de Cael. Hierach.“ cap. 3, dafs *Honorius* von Autun die Präfationen bei der Messe eingeführt habe. In der römischen Kirche soll aber nach seinem Berichte Papst *Gelasius* Text und Melodie dazu geliefert haben; die Präfation findet sich aber schon in der „*Constitutio apostolica*.“ Vergl. *Augusti's* „christliche Archäologie,“ 8 Bde.

[46]) Das sogenannte *Trisagium* (dreimal *Heilig*) ist das Cherubinenlied (*Hymnus cherubinus*), Jes. 6, 3. Offenbar. 4, 8. und war schon sehr früh im kirchl. Gebrauch; denn wir finden dasselbe schon in der Liturgie des h. *Jacobus* in den apostolischen Constitutionen. Vergl. Augusti's „Denkwürdigkeiten,“ Bd. 5. S. 220. Man hat auch behauptet, *Sixtus I.* habe diesen Lobgesang zuerst bei der Messe eingeführt; allein das Pontificat meldet nur: Sixtus habe verordnet, dafs, wenn der Priester das *Sanctus* spreche, die Gemeinde mit einstimmen solle.

[47]) Schon der Kirchenrath zu Nicäa (325) verordnete diese Sequenz; und der h. *Hieronymus* († 420) fügte noch die Worte hinzu: *Sicut erat in principio et nunc et in secula seculorum. Amen.*

[48]) Die alte Kirche behauptete, dafs schon die Apostel sich bei der Feier des heil. Abendmahls des Gebets des Herrn bedient hätten. Gregor nahm es defshalb mit in den Mefscanon auf.

[49]) Sehr Viele geben den Papst *Sergius I.* (seit 687) für den Einführer des *Agnus Dei* aus; allein es ist unwidersprechlich, dafs diese Worte schon im *Liber Sacramentorum Gregorii M.* vorkommen (*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis*). Damals wurde es vom Priester gesungen. *Sergius* hingegen liefs es vom Priester und Volke gemeinschaftlich singen, was auch sein Lebensbeschreiber ausdrücklich bemerkt (*Constituit, ut — a clero et populo decantaretur*). *Sergius* hatte dazu folgenden Grund: das *Concil. Trull.* (692) hatte verboten, Christum unter dem Bilde eines Lammes vorzustellen. *Sergius* war dagegen und darum folgte wohl seine Aenderung. Als *Hadrian I.* jenes Concil anerkannte, veränderte sich in Rom der Gebrauch, das *Agnus Dei* zu singen, wieder, und man gab es dem Chore allein, wie noch jetzt. Im XII. Jahrh. wurde die 3malige Wiederholung allgemein. Vergl. *Augusti's* „Denkwürdigkeiten aus der christlichen Archäologie,“ Bd. 8, S. 419 etc. Der Zusatz: *dona nobis pacem* ist, nach Gerbert's Zeugnifs, lib. II. pag. 456, durch den Friedens-

munio, oder das *Ite, missa est* [51]); das *Gratias* oder die Danksagung nach beendigter Communion; die *Benedictio* oder den *Segen* [52]); die *Salutio* oder den *Heilwunsch*, d. i. der priesterliche Gruſs: *Dominus vobiscum* mit dem Gegengruſs der Gemeinde: *et cum spiritu tuo* [53]); und *Psalmen David's* [54]) oder gereimte *Hymnen*, welche *theilweise* [55]) die Gemeinde mitsang.

Wir finden aber auch schon jetzt, daſs *Gregor* d. G. und die nach ihm folgenden Lehrer und Beförderer des Kirchenchorals, diese Gesänge verschiedenartig modificirt und angewendet wissen wollten. Dadurch entstand dann späterhin allmählig in den bessern theoretischen Werken des Choralgesanges die verschiedenartige Eintheilung desselben in *Concentus* und *Accentus*. Der *Concent* faſste in sich die Melodien, welche der Gesammt-Chor absang, der *Accent* hingegen den, nach den grammatikalischen Distinctionen eingerichteten kirchlichen Lese-Vortrag, welcher mit der Zeit eine geregelte melodische Form erhielt, indem sich daraus die charakteristischen Gesangsweisen der Präfationen, der Intonationen, der Segnungsformeln u. a. m. bildeten. Zum *Concentus* gehörten demnach die *Responsoria*, die *Antiphonien*, die *Psalmodie* und *Hymnologie*, die *Meſsgesänge* des Gesammtchors, die langsame, rhythmische Recitation der Tageszeiten des *Officii divini*, welche *canere indirectum*, oder auch *accentuiren* und

---

kuſs (*osculum pacis*), womit sich alsdann die Gemeinde zu begrüſsen pflegte, entstanden.

[50]) Während der Priester communicirt, und den Gläubigen früherhin unter der Messe ebenfalls die Communion gereicht wurde, wurde vom Sängerchore die sogenannte *Communio* abgesungen. Sie war, nach dem Zeugnisse des Card. Bona lib. II. Rer. lit. cap. XVII (vergl. *Brenner*, „Ausspendung der Eucharistie," S. 127) ein, zu diesem Zwecke eigends bestimmter Pslam (der 33ste) nebst Antiphon, wie sie auch in Gregor's d. G. Antiphonar steht. Späterhin, da die Volks-Communion aufhörte, verschwand der Psalm und es blieb nur noch das jetzt in der kathol. Kirche übliche Antiphon übrig, das man ein Psalm-Fragment nennen kann. Vgl. *Gerbert* „Mus. sac." lib. II. pag. 458 et seq.

[51]) Die *apostolischen Constitutionen* (vergl. lib. VII. cap. 6) enthalten schon das *Ite missa est*, oder den Gesang bei Entlassung der Gemeinde.

[52]) War schon um die Mitte des V. Jahrhunderts angeordnet nach Moses 4, Cap. 6, 22.

[53]) Kommt schon in den ältesten Liturgien vor.

[54]) Der Psalmengesang ist schon in den ersten Jahrhunderten des Christenthums gebräuchlich gewesen; und man kann aus *Tertullian's* „*apologet.*" cap. 39. annehmen, daſs dieser Gebrauch aus der Synagoge ins Christenthum übergegangen sei. Bei Anempfehlung der Psalmen pflegen sich die ersten Kirchenlehrer auf das Beispiel unsers Heilandes und seiner Apostel zu stützen, da wirklich mehre Stellen in der heiligen Schrift auf den Psalmengesang hindeuten, z. B. Corinth. 14, 15. Ephes. 5, 19. Colosser 3, 16. So hatte man in den ersten Jahrhunderten auch schon verschiedene Psalmeneintheilungen, z. B. Katechumenen-, Antworts-, Gelegenheits-, Morgen-, Abend-Psalme etc.

[55]) Es gab überhaupt vier verschiedene Arten, die Psalmen abzusingen, nämlich: 1) wurden die Psalmen bisweilen von Einem gesungen, indem die Andern zuhörten; 2) wurden dieselben bisweilen von der ganzen Gemeinde mitgesungen; 3) wurde die Versammlung in 2 Chöre abgetheilt, deren einer den Psalm bis auf den ersten Beistrich, und der andere bis auf den zweiten Beistrich sang, und 4) sang zuweilen Einer den Psalm bis auf den ersten Theil des Beistrichs, und die Uebrigen vereinigten sich bei dem Beschlusse desselben. So dürfte vielleicht der 135. Psalm, von dem unsere Litaneien eine Nachbildung sind, behandelt sein.

cursiren (von *cursus*) heifst. Unter den *Accentus* hingegen gehören: der *Collecten-Ton* (*Tonus orationum*), der *Epistolar-* und *Evangelien-Ton* (*Tonus Epistolarum et Evangelii*), der *Lections-Ton* (*Tonus lectionum*), die *Intonationen*, *Segnungs-* und *Absolutions-Formeln* des Liturgen, die einzelnen *Versette*, die *Acclamationen* und die *Präfationen* nebst dem *Gebet des Herrn* und den *Friedenswünschen*. Der Vortrag dieser Gesänge war in frühern Zeiten mehr eine feierliche Recitation, die man nach den alten Lehrbüchern nicht einmal zum Gesange rechnete. Daselbst führt sie gewöhnlich die Aufschrift: *De modo legendi choraliter*, woher auch die Benennung *Choraliterlesen*, d. h. das Lesen oder Singen nach dem Accent [56]), stammt.

Der Mönchsgesang blieb der Weise seines Erfinders treu, und gab den mäfsigen Schatten zum hellen Gemälde des christlichen Kirchengesanges. Die Instrumente, welche den Gesang begleiteten, waren Zither, Flöte und Pauke. Häufige Verbote des Tanzes beim Gottesdienste deuten auf jene mimischen Geberden des jüdischen Oberpriesters, und selbst David's bei der Bundeslade.

§. 20.

Die *gregorianische Schule* wurde und blieb länger als 300 Jahre hindurch die Mutter und Pflegerin vieler ähnlicher Anstalten und ihr Gesang das Muster, nach welchem allmählig in den bedeutendsten europäischen Ländern der Kirchengesang gebildet wurde. Sie nahm Zöglinge und Lehrer aus nahen und fernen Gegenden auf; sie sandte Musiker aus, um ihren Gesang und die Kenntnisse ihrer Kunst zu verbreiten; sie lieferte Kirchenlieder und die Musik dazu; sie ermunterte durch ihr Vorbild alle Geistlichen, sich der Musik, besonders des Kirchengesanges, zu befleifsigen und davon zur Verherrlichung des Gottesdienstes Gebrauch zu machen. Nach *England* kam die Kenntnifs des neuen Gesanges schon zu der Zeit, da *Gregor* noch lebte, und zwar auf folgende Weise. Unter *Gregor* wurde *Bertha*, die Tochter *Caribert's*, Königs von Paris, an den König *Ethelbert* in England verheirathet, wo der christliche Glaube noch nicht angenommen war. Die junge Königin hatte die Bedingung freier Religionsübung gemacht (596) und zum ersten Male sah man dort einen Bischof. Die vorzügliche Achtung, welche die christliche Regentin sich bei dem Volke er-

[56]) Das Singen und Lesen nach dem *Accent* bestand ursprünglich darin, dafs man eine beliebige musikalische, nicht blofs rhetorische Tonhöhe wählte, in der man sämmtliche vorzutragende Worte aussprach, mit Ausnahme einzelner, entweder ihrer Beschaffenheit oder ihrer Stellung wegen hervorzuhebender Sylben oder Wörter, die durch Auf- oder Absteigen auf nähere, wie auf entferntere Tonstufen ausgezeichnet wurden. Die verschiedenen Arten, auf- oder abzusteigen, nannte man *Accente* oder *Kirchenaccente*, von denen man folgende unterschied: 1) *Accentus medius*, wenn die letzte Sylbe um eine Terz niedriger gesungen wird; 2) *Accentus gravis*, wenn sie eine Quinte niedriger gesungen wird; 3) *Accentus moderatus*, wenn einige Sylben vor der letzten um eine Secunde erhöht, die letzte aber wieder in ihrem vorigen Tone gesungen wird; 4) *Accentus acutus*, wenn einige Sylben vor der letzten zwar eine Terz tiefer, die letzte aber wieder in ihrem vorigen Tone gesungen wird; 5) *Accentus interrogativus*, erhöhet die fragweise vorkommenden Sätze am Ende um eine Secunde; 6) *Accentus immutabilis*, wenn die letzte Sylbe eines Wortes weder erhöhet noch erniedrigt wird, und 7) *Accentus finalis*, erniedrigt die letzte Sylbe nach und nach bis in die Quart, so dafs einige vorhergehende Töne dazu gleichsam den Uebergang machen müssen. Nach *Ornitoparchus Micrologus* hatte man nur die 4 ersten. Vergl. §. 108.

warb, ermuthigte den *Augustinus*, den Apostel des Christenthums, das schöne Geschäft der Bekehrung dort zu beginnen. Er liefs darauf (597) vierzig der besten römischen Sänger kommen, welche sein Unternehmen wirksamer machten, dessen Gelingen nun immer mehr sichtbar wurde. Unter den Diaconen und Bischöfen, welche man bestellte, waren bedeutende Meister des Gesanges. *Acca*, der Bischof von Kent, machte selbst eine Reise nach Rom, um den Gesang an der Quelle zu erlernen. Ein dortiger Diaconus *Jacob*, ward darin so berühmt, dafs man seinen Wohnort, Northumberland, nach dessen Namen nannte. Nach *Deutschland* kam der neue Gesang um eben diese Zeit zuerst durch deutsche Geistliche, welche nach Rom gereist waren, um den römischen Gesang zu erlernen, und als es mit diesen nicht recht gehen wollte, durch zwei Zöglinge der römischen Schule, welche *Gregorius* selbst sandte, um bessern Unterricht zu ertheilen. Später, im VIII. Jahrhundert, bekam unsere deutsche Kirche in Thüringen und Hessen die *römische Liturgie*, welche allmählig den Namen *Messe* angenommen hatte, durch *Winfried*, genannt *Bonifacius*, ihren Apostel. Auch *Karl der Grofse* suchte in Deutschland den *Gregorian*'schen Kirchengesang zu befördern. Vergl. §. 22. — Aber auch in *Spanien* schritt das Christenthum mächtig fort, und wir sehen (601) dort einen Bischof zu Toledo, *Ildephons*, wie auch *Conantius*, den Bischof zu Valencia, welche zu den bessern Kirchencomponisten gezählt werden. — Nach *Frankreich* kam der neue Gesang durch *Karl den Grofsen*, der, wie bekannt, ein eifriger Bekenner und Verehrer der christlichen Religion und ein Freund des liturgischen regelmäfsigen Singens war [57]).

§. 21.

Karl der Grofse (768—814), dieser mächtige Führer seines Zeitalters, gab dem *Gregorianischen Kirchengesange* vorzüglich Consistenz und Dauer. Die weitere Verbreitung desselben erhielt besonders durch ihn eine mächtigere Stütze, und weit umfassender, denn je, wurden nun die Anstalten getroffen, diese noch zu erhöhen und zu befördern. Schon Freund und Gönner der Tonkunst, hatte er bei seiner Anwesenheit in Rom an dem *Gregorianischen Kirchengesange* ein solches Wohlgefallen gefunden, dafs er ihn auch in Frankreich einzuführen und durch Errichtung eigener Musik- und Singeschulen, nach *Gregor's* Beispiele, an den Hauptkirchen und in den Klöstern denselben einheimisch zu machen wünschte. Vielleicht mochte auch seiner schlauen Politik nicht entgangen sein, dafs er sich ganz den Bedürfnissen der zu seinen Zwecken unentbehrlichen Kirche anschmiegen müsse. Dazu versäumte er aber auch kein Mittel und liefs sich die Verbreitung des *Gregorianischen Ritus* in Gallien eifrigst angelegen sein. Er schickte defshalb, um auch den reinsten und richtigsten Gesang in Gallien zu verbreiten, zu zweien Malen Geistliche nach Rom, den Gesang daselbst in der *Gregorianischen Schule* zu erlernen. Er erhielt durch diese auch mehre *Antiphonarien* [58]), welche *Gregorius* selbst geschrieben hatte. Der

---

[57]) Vergl. „*Disputatio de Caroli M. in litter. studia meritis*," von Dr. *Schulte*, Münster 1826, wo S. 24 — 25 das Verdienst *Karls d. G.* um den Kirchengesang in gedrängter Kürze und nach den besten Quellen dargestellt ist.

[58]) An dem *Antiphonarium*, welches ihm Papst *Hadrian I.* (772 — 796) schickte, haben sich noch Spuren von Tonbezeichnungen zu St. Gallen aufgefunden, welche der Beilage Nr. 1. ähnlich sind.

Priester Selbstsucht war jedoch dem Zwecke der Sendung entgegen. Da liefs *Karl* (790) römische Sänger nach Gallien kommen, und als auch dies nicht genügte, reiste er selbst mit seinen Sängern nach Rom, sie aus der Quelle schöpfen zu lassen. Bei dieser Gelegenheit beschenkte ihn der Papst mit dem Gesangbuche *Gregors d. G.* — Dies wurde nun in Abschriften und begleitet mit einem der bessern Gesanglehrer, an die bestehenden Singeschulen gesandt, und, wo es noch an demselben mangelte, mufsten sofort ähnliche Singeschulen, wie die in *Metz* war, deren Gesang als der beste und musterhafteste im Lande gerühmt wurde, errichtet werden. So entstanden die besten zu Soissons, Orleans, Sens, Toul, Lyon, Cambray und Paris. Darauf erliefs *Karl* eine Verordnung, nach welcher sämmtliche Äbte und Bischöfe seines Reichs sorgen mufsten, dafs in allen diesen Singeschulen keiner als der *Gregorianische Gesang* gelehrt würde; der des *Ambrosius* verschwand nun völlig aus den Kirchen. Ja, *Karl d. G.* ging in seinem Eifer, den *Gregorianischen Kirchengesang* zu befördern, so weit [59]), dafs er die Überreste der *Ambrosianischen Gesangbücher* in Mailand aufkaufen und vertilgen liefs, damit — ganz im Sinne der Hierarchie — nur eine einzige Gesangweise in der ganzen Christenheit herrsche. Bei seinen Verordnungen liefs er es aber nicht allein bewenden; er sandte auch Commissarien aus, welche alle Kirchen und Klöster bereisen und besonders die im Gesange gemachten Fortschritte untersuchen mufsten. Er selbst ging auf seinen Reisen überall in die Kirchen und sang selbst mit. Es durfte ihm kein Geistlicher vor Augen kommen, der sich nicht auf den Gesang verstand. Der Vicar, meldete er sich zu einer Priesterstelle, mufste sich einem strengen Examen im Gesange unterwerfen. *Karl* war überall zugegen, wo die Synoden der Sänger gehalten wurden, und ordnete und besserte in Person. In seiner Hofkapelle ordnete er die ganze musikalische Partie des Gottesdienstes selbst an. In seiner Hofsingschule half er oft mit unterrichten [60]). Seine Söhne und Töchter, seine Verwandte, Freunde und Fürsten, die in seinem Gefolge waren, hatten gleiche Pflichten, sich eines guten Gesanges zu befleifsigen. Er war überhaupt in diesem Unternehmen ein strenger Gebieter, wovon die Concilien, die er veranstaltete, laut reden. „Ich will," sagte er, „dafs der Kirchengesang der Gottheit gefalle."

§. 22.

Karl der Grofse wendete aber in dieser Hinsicht seinen Blick auch auf Deutschland und suchte hier den Kirchengesang nicht minder zu befördern. Zuerst that er dies in der von *Bonifacius* i. J. 744 gestifteten Abtei Fulda, und demnächst in mehren andern Bisthümern und Schulen, welche er stiftete, namentlich zu Reichenau, Hersfeld, Corvei, Mainz, Trier etc. In der Abtei Fulda, welche nachher eine für Deutschland sehr wichtige Gesangschule geworden ist, wurde *Rabanus Maurus* aus Mainz zum Vorsteher derselben ernannt. Dieser war ein so eifriger Beförderer der Musik, dafs er bei Besetzung der Lehrerstellen an seiner hohen Schule, immer den in der Musik Bewanderten den Vorzug gab. Er meinte, die Musik sei eine so edle Wissenschaft, dafs man ohne sie nicht im Stande

[59]) Vergl. *Forkel's* „Gesch. d. Musik." 2 Bd. S. 215.

[60]) Es ist noch ein Kupferstich von Fritsch vorhanden, wo Karl d. G. singend unter den Chorknaben abgebildet ist. S. *Gerbert's* „alt. Tonkünstl. Lex. I. Verzeichnifs der Bildnisse berühmter Tonkünstler," S. 10.

sei, weder ein Lehrer- noch ein Priesteramt zu verwalten. Ein Mönch zu Fulda, *Johannes*, ein Schüler des Rabanus, war unter den Deutschen der erste, welcher Kirchengesänge componirte. (*Johannes monachus Fuldensis, patria Francus, orientalis, poeta et musicus insignis, qui et plura scripsit et cantum ecclesiasticum primus apud Germanos varia modulatione composuit*).

§. 23.

Unter Karl des Grofsen Regierung wurde es in Deutschland, Frankreich und Italien allgemein Sitte, dafs nicht allein in allen Klöstern, sondern auch in allen höhern Schulen, die Musik und der Gesang geübt wurden. In den Schulen gehörte die Musik zu den Hauptgegenständen des Unterrichts. Die ausgezeichnetsten Gelehrten hielten es nicht unter ihrer Würde, über den musikal. Unterricht zu schreiben. In den Hauptschulbüchern früherer und späterer Zeit (von Augustinus, Capella, Boëthius, Beda u. A. m.) hatte die Gesanglehre ihre eigenen ausführlichen Capitel. Die Geistlichen, welche den Gesang gründlicher erlernen wollten, scheueten, ehe *Guido von Arezzo* (s. §. 34.) im XI. Jahrhundert eine bessere Lehrmethode eingeführt hatte, die Mühe nicht, ganze 10 Jahre auf die Erlernung desselben zu verwenden, wenngleich sie es in dieser Zeit kaum so weit bringen konnten, als heut zu Tage ein Knabe in *einem* Jahre. Bei diesem Eifer, der sich allenthalben bei Erlernung des Gesanges zeigte und von oben herab veranlafst worden war, konnte es gar nicht fehlen, dafs der Kirchengesang zu *Karl's* Zeiten in Italien, Deutschland und Frankreich in schönsten Flor kam. Kein Fest konnte und durfte ohne ihn gefeiert werden. Er wurde daher auch so wichtig und geachtet, dafs Sänger, welche falsche Gesänge z. B. in Frankreich, verbreitet hatten, dafür vom Papst *Leo* mit Gefängnifs und Landesverweisung bestraft wurden. Denn schon seit *Gregor's* Zeiten mufste der Chor die Melodie mit der gröfsten Einfalt und Würde singen, und durfte nur das, was das *Innere* dieser Gesänge betraf, als *Neumen* [d. h. kleine melismatische Figuren auf Vocalen nach vorgeschriebenen Zeichen, besonders auf die letzte Sylbe des Hallelujah, der ersten des *Amen* [61])], *Tropen* [62]) (d. h. hier Zwischengesänge), *Tractus* (Dehnung des Gesanges bei gewissen Zeichen) u. s. w. beobachten. Zu gleicher Zeit wurden die Sänger durch bischöfliche Verordnungen angewiesen, auch Herz und Leben mit dem Gesange übereinstimmend zu machen [63]). Zu Karl d. G. Zeiten und nachher durfte man ebenfalls im Wesentlichen des Kirchengesanges wenig oder nichts ändern, weil der reine Gregorianische Gesang erhalten werden sollte. Defswegen gab es aber auch von *Gregor* bis *Guido* keinen einzigen Musiklehrer, der Epoche gemacht hätte.

---

[61]) Die Gesangsweise des Amen bei unsern Responsorien (als: $\overline{c}\ \overline{d}\ \overline{c}\ h\ a\ h\ \overline{c}$) stammt wahrscheinlich noch aus diesen Zeiten.

[62]) *Tropen* nennt man in der kathol. Kirche die Gesänge, die an hohen Festen vor und zwischen den Eingangspsalmen gesungen werden und dem Anfange, dem Ende, den Modulationen und dem Charakter des Tones, dem sie angehören, entsprechen.

[63]) „*Vide*," hiefs daher ein *Canon*, „*ut quod ore cantas, corde credas, et quod credas, operibus comprobes.*"

III. Capitel.

Von der Entstehung und Vervollkommnung der Orgel.

„Die eingeschlossene Luft, losgelassen, verkündet in jauchzenden Tönen ihre Freiheit rund umher.“

§. 24.

Um diese Zeit fällt wahrscheinlich die Erfindung der *Orgel*, wenigstens ihre Einführung in den abendländischen Kirchen dienend zur Begleitung des Kirchengesanges. — Freilich ist man über den *Ursprung* und die *Erfindung* der wahren *Orgel* nicht im Reinen [64]), weil uns die Schriftsteller jener Zeit durch unbestimmte Nachrichten in Ungewifsheit gelassen und die spätern Hypothesen über diesen Gegenstand die Sache zum Theil verwirrter gemacht, wenigstens keinen klaren Aufschlufs verbreitet haben. Doch scheinen mir die vielen Verwirrungen und Widersprüche in der frühesten Geschichte der Orgel fast sämmtlich darauf zu beruhen, dafs man sich an das blofse Wort *organum* (*οργανον*), von welchem die Benennung: *Orgel* herrührt, gehalten hat. Denn *οργανον* bedeutet ursprünglich jede Art Geräth oder Werkzeug, deren man sich bei den Handarbeiten bediente. In der Folge wurde dieser Name vorzugsweise den musikalischen Instrumenten beigelegt [65]), und nachdem man ihn blofs zu *generischer* Benennung der Blasinstrumente [66]) beibehalten hatte, bezeichnete man später mit diesem Worte auch die Combination mehrer tönenden Blasinstrumente (Pfeifen), die einen angenehmen Tonwechsel hervorbrachten, und das vervollkommnete Instrument ausmachen, welches in unsern Tagen die Tempel schmückt.

§. 25.

Die Grundidee zur Erfindung der wahren Orgel mag gegeben haben: 1) die sogenannte *Sackpfeife* (*Tibia utricularia*). *Sackpfeifen* (*Sumphoneia*, Dudelsäcke) waren Instrumente, welche aus 2 Pfeifen bestanden, deren äufserstes Ende man in einen runden Sack befestigte und während der Zeit in die oberste Pfeife geblasen ward und der mit dem Arm gedrückte Sack der untern Pfeife den Wind mittheilte, man diese mit den Fingern spielte; 2) die verschiedenartigen Flöten der Hebräer, von denen einige einfach, andere zusammengesetzt waren [67]), besonders die *Pfeifenwerke* derselben,

---

[64]) Bekanntlich hat man über den Ursprung und die älteste Geschichte der Orgel sehr viele und zum Theil weitläufige Untersuchungen. Dr. *I. N. Forkel*, in seiner „Geschichte der Musik“ etc. hat sie alle angegeben, und auch mit Sorgfalt und Genauigkeit benutzt und geprüft. Vor ihm hatte es *Sponsel* in seiner „Orgelhistorie“ etc., Nürnberg 1711, auch *Mich. Prätorius* in seinem „*Syntagma musicum*,“ 1615, gethan. Neuerdings hat diesen Gegenstand mit vielem Fleifse und Geschick der Prof. und Chordirector *Jos. Antony* in Münster, in dem Werkchen: „Geschichtliche Darstellung der Entstehung und Vervollkommnung der Orgel,“ Münster 1832, bearbeitet, ohne, ebenfalls wie seine Vorgänger, ein sicheres Resultat zu ziehen.

[65]) Vergl. „Aesthetisch-historische Einleit. in die Wissenschaft der Tonkunst,“ von Dr. *W. Chr. Müller*, Leipz. 1830, 2 Th. — „*Syntagmatis musici*, *Michaelis Praetorii*, *Tom. secundus de Organographia*“ etc. pag. 86.

[66]) In diesem Sinne kommt der lat. Ausdruck *organum* häufig in der heil. Schrift vor. Wenn daher 1 B. Mos. Cap. 4, 21. gesagt wird, dafs *Jubal*, einer der Söhne Lamechs, der Vater oder Urheber der Zyther- und Orgelspieler gewesen sei, so kann man annehmen, dafs unter *Cyther* die Saiten-, unter *Orgel* hingegen die Blasinstrumente verstanden werden.

[67]) Vergl. *Marpurg* „kritische Einleitung in die Geschichte und Lehr-

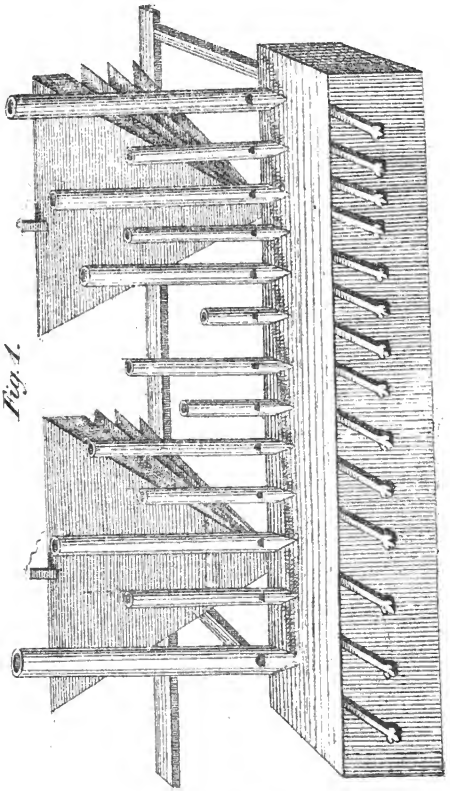


Fig. 1.

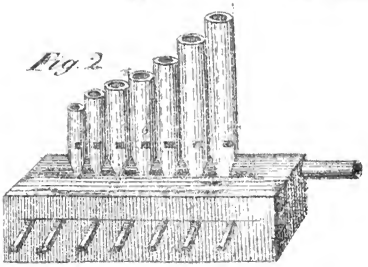


Fig. 2.

die ihren Ursprung vermuthlich der *Siebenpfeife des Pan* [68]) (*Syringa Panos*) verdanken und unter dem Namen: *Migrepha* oder *Magrepha*, auch *Ugabh* (d. h. so viel als *organon* oder *Instrument*) und *Maschrokita* (Maschrokitha), von den Nachkommen der Hebräer [69]) in den Tempel Salamonis versetzt werden. Ersteres war gröfser als letzteres, und hatte 2 Blasbälge, vermittelst welcher der Wind hineingeblasen wurde. Es soll nach den dunklen und fast unbegreiflichen Beschreibungen einen so starken Ton von sich gegeben haben, dafs, wenn es im Tempel zu Jerusalem gespielt wurde, die Leute in ganz Jerusalem sich nicht verstehen konnten, wenn sie mit einander reden wollten. Eine Abbildung s. Fig. 1. Letzteres, dessen Name ein *Zischen* bedeutet und welches der Verf. des Werks: „*Schilte Haggibborim*," auch *Mastrachita* nennt und es mit dem Instumente vergleicht, welches die Griechen *Syrinx*, und die Lateiner *Fistula Panis* nennen, war kleiner und nach *Marpurg's* Beschreibung „ein aus verschiedenen Pfeifen von ungleicher Gröfse bestehendes Instrument. Die Pfeifen waren auf einer dazu eingerichteten kleinen Lade festgemacht, oben offen und hatten unten ihr Ventil. Auf der einen Seite hatte die Lade eine Handhabe, auf der andern aber ein Griffbrett zum Spielen. Vorn war ein Windkanal, welcher durch den Mund des Spielers angeblasen ward, während der Zeit die Ventile von den, die Claviertasten niederdrückenden und bespielenden Fingern eröffnet wurden." Eine Abbildung hiervon s. Fig. 2. — Wenn auch diese Instrumente die erste Idee zu der Orgel geweckt haben mögen, so leiten doch Andere den Ursprung unsrer Orgel (*Organum pneumaticum*) mit gröfserer Wahrscheinlichkeit von einem derselben ähnlichen, obwohl sehr unvollkommenen Instrumente der Griechen, nämlich der *Wasser-Orgel* (*Hydraulos*, *Organum hydraulicum*) [70])

---

sätze der alten und neuen Musik; Geschichte und Würdigung der Musik bei den Hebräern" etc., von Dr. *Jos. Lev. Saalschütz*, Berl. 1829; *Forkel* „Gesch. der Mus." 1 Bd. S. 128 ff. 2 B. S. 353.

[68]) Die vor mehren Jahren so allgemeine *Papagenopfeife*, worauf Papageno in der Zauberflöte bläst, ist eine Abart derselben.

[69]) In den biblischen Büchern kommen diese Namen nicht vor, wohl aber in den Talmudisten.

[70]) Dies Instrument enthielt ein Register, hatte Pfeifen und eine Windlade, und wurde vermittelst einer Claviatur gespielt. Das Wasser diente dazu, den Gegendruck der Luft im Gleichgewichte zu erhalten, sowie an unsern jetzigen Orgeln die Gewichte auf den Bälgen diesen Dienst vertreten. *Etesibius*, ein berühmter Mechanikus in Alexandrien, um 120 v. Chr. Geb. lebend, soll es erfunden haben, wie *Vitruvius* „*de architectura*" lib. IX. cap. IX. pag. 427, berichtet, dem auch *Plinius* in „*Historia naturali*" beistimmt, wenn er sagt: „*Etesebius pneumatica ratione et hydraulicis organis repertis.*" *Tertullianus* (*de anima* cap. XIV), der im III. Jahrh n. Chr. Geb. lebte, gibt eine übertriebene Beschreibung von der Wasserorgel und nennt den *Archimedes* als Erfinder derselben. *Forkel* (Geschichte der Mus. 1 Bd. pag. 416) meint jedoch, dafs *Etesibius* nicht als Erfinder dieser Orgel angesehen werden könne, weil er nur durch den Gebrauch des Wassers die schon vorhandene Windorgel nach damaliger Art verbessert habe. Er sagt, dafs es sehr wahrscheinlich sei, „dafs *Etesibius* das *organum pneumaticum*, welches nichts als ein vielröhriger Dudelsack war, zuerst verbessert, den mit Luft angefüllten ledernen Schlauch abgeschafft, festere Luftbehältnisse angebracht, der Luft durch den Gegendruck des Wassers ein gehöriges Mafs angewiesen, und endlich noch Manches angebracht habe, wodurch seine Erfindung und Verbesserung zur nachherigen Erweiterung derselben, und zur Erfindung unserer ungleich vollkommnern Windorgeln Gelegenheit geben konnte." Uebrigens soll die

ab, vorzüglich darum, weil man weifs, dafs die ersten in Italien bekannt gewordenen Orgeln aus dem griechischen Kaiserthum dahin gebracht worden sind, woselbst sie auch schon, wie Einige wollen, im VII. Jahrh. n. Chr. Geb., auf Veranlassung des Papstes *Vitalian* († 669) in einigen römischen Kirchen sollen eingeführt worden sein [71]). Nicht unwahrscheinlich scheint diese Meinung zu sein, indem der wesentliche Unterschied zwischen einer *hydraulischen* und einer *pneumatischen* Orgel gewifs nur darin bestand, dafs ein erfinderischer Kopf es versuchte, ohne Hülfe des Wassers die Blasbälge in Bewegung zu bringen, da man sich desselben bisher als unumgänglich nothwendig bedient hatte, um dadurch den Wind in die Pfeifen zu blasen. Dies scheint auch um so einleuchtender zu sein, da neben der Windorgel auch noch einzelne Wasserorgeln existirten [72]), welche, als die aus ihnen hervorgegangenen Windorgeln Vorzüge hatten, nach und nach gänzlich verschwanden. Wenn der Erfinder des Orgelwerks mit Blasbälgen, aber ohne Hülfe des Wassers, unbekannt ist [73]), so darf man doch annehmen, dafs diese Erfindung wohl nicht vor dem VIII. Jahrh. gemacht worden sei. Wenigstens gehört die erste Nachricht von einer wahren Orgel ins VIII. Jahrhundert. Nämlich um diese Zeit ist dem König *Pipin*, Vater Kaiser *Karl's* des Grofsen, wie sich solches aus den Annalen des *Eginhard* und andern glaubwürdigen Geschichtschreibern [74]) er-

---

Wasserorgel, spätern gelehrten Untersuchungen zufolge, den hohen Begriffen, die man sich nach den glänzenden Beschreibungen alter Autoren davon gemacht hat, nicht entsprechen. — Beschreibungen von der Wasserorgel liefern: *Vitruvius* „*de architectura*“ cap. 11. 12. 13. — *P. A. Gerbert* „*de Cantu et Musica sacra*,“ Tom. II. p. 138; — *Forkel* „Gesch. der Mus.“ S. 416 — 418; *Athanas. Kircher* „*Magia Phonocamptica*;“ — *A. L. Fr. Meister* „*de veterum Hydraulo*,“ eine Vorlesung in der Societät der Wissenschaft, 1771; *Hero's* „Beschreibung der Wasserorgel,“ nach d. Griech. übersetzt von M. *Joh. Ch. Vollbeding*, Berl. 1793. *Praetorii* „*Syntag.*“ T. I. cap. XX. pag. 430 — 434. — Eine Abbild. der Wasserorgel s. Fig. 3.

[71]) *Sponsel* in seiner „*Orgelhistorie*“ bezweifelt es und meint, dafs in der Verordnung des erwähnten Papstes: „den Gesang in der Kirche mit *organis* zu begleiten,“ unter den *organis* entweder die damals üblichen Instrumente überhaupt, oder die *Tuba seu Tibia* (Posaunenart) der Alten insonderheit zu verstehen sei. Ein *Hydraulicon* soll, nach seiner Meinung, nie in eine Kirche gekommen sein; es blieb blofs ein Eigenthum der Fürstensäle und diente zu Hoflustbarkeiten.

[72]) *Bedos* (*D. François de Celles*), *L'Art du Facteur d'Orgues*, 1766. *Quattrième Partie. Préface*, *Histoire abrégée de l'Orgue*“ behauptet, dafs Wasserorgeln im IX. Jahrh. in Frankreichs Kirchen im Gebrauch gewesen seien. *Sommerset*, genannt *Wilhelm von Malmesbury*, um 1140 lebend, erzählt, dafs in England im XII. Jahrh. noch eine Kirche eine solche Orgel besafs. S. „Compen. Gelehrt. Lexikon.“

[73]) Aus Mifsverständnifs legt man dem griechischen Kaiser *Theophilus* (*Iconomachus*, der von 829 — 842 regierte) diese Erfindung bei. Die Orgel dieses Kaisers, die diesem Irrthume zum Grunde liegt, war jedoch nur ein Baum, worauf Vögel safsen, welche die Stelle der kleinen Pfeifen vertraten und sangen, indem ihnen der Wind durch verborgene Röhrchen zugeführt wurde. Im Grunde also nur ein Spielwerkzeug. „*Syntagma*“ *Praetorii*, Tom. I. cap. XX. p. 430 seq.

[74]) *Eginhardus*, Kanzler und Oberaufseher der Gebäude in der kaiserlichen Residenz zu *Aachen* im IX. Jahrh., schreibt in dem Werke: „*Annales rerum gestarum Pipini Regis*“ *ad ann.* 757: „*Constantinus imperator Pipino regi multa misit munera, inter quae et organa, quae ad eum in Compendio villa perveneruntubi tunc populi sui generalem conventum habuit.*“ — *Aventinus* in „*Annalibus Bojorum*“ lib. 3, bestätigt ebenfalls dies Factum

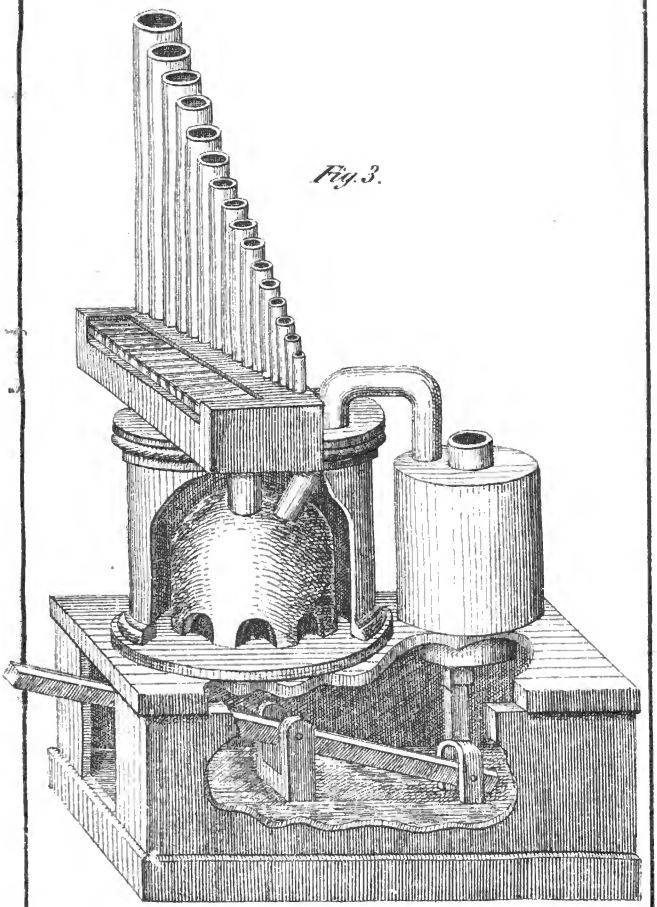


Fig. 3.

gibt, von dem griechischen Kaiser *Constantinus Copronymus VI.* durch besondere Legaten, worunter man vorzüglich den Bischof *Stephanus* nennt, eine Orgel zum Geschenk übersendet worden, welche derselbe der Kirche des heiligen *Cornelius* zu *Compiegne* verehrt haben soll. Von eben diesem *Eginhard* wissen wir auch, dafs unter der Regierung *Karl's* des Grofsen ebenfalls, und gewifs schon zur Unterstützung des nicht lange dahin verpflanzten römischen Gesanges, Orgeln aus Griechenland ins Abendland kamen, sowie auch, dafs er, da sie nur so grofs, wie ein kleiner Schrank, sehr einfach und also leicht nachzumachen waren, nach diesen erhaltenen Orgeln von seinen Künstlern andere anfertigen liefs. Doch behauptet man, dafs die erste Kirchenorgel mit Blasbälgen, welche ohne Wasser in Bewegung gesetzt wurde, diejenige war, welche *Ludwig* der Fromme in der Kirche zu *Aachen* aufstellen liefs [75]). Um diese Zeit soll auch in der Kathedrale zu *München* eine solche gestanden haben. Von hier aus verbreiteten sich die Orgeln nicht nur in dieser Gegend, sondern über ganz Deutschland. Es gereicht den Deutschen zur besondern Ehre, dafs sie fast um dieselbe Zeit oder kurz nachher, nämlich in der zweiten Hälfte des IX. Jahrhunderts, nicht allein Orgeln hatten, sondern sie auch bauen und spielen konnten [76]). Von Deutschland verbreiteten sich diese Orgeln nach Italien, Frankreich und England [77]).

§. 26.

Wenn nun zwar erst einige sehr unvollkommene Orgeln in diesen Ländern existirten, so konnte es, da sie trotz ihrer grofsen Unvollkommenheit dennoch Staunen erregten, nicht ausbleiben, dafs bald jede Kirche ein solches Mittel besitzen wollte, welches die Zuhörer anlockte. Man findet daher vom X. Jahrhundert an nicht allein in den Hauptkirchen der

---

und sagt, dafs es ein damals den Deutschen und Franzosen ganz unbekanntes Instrument war, das mit Pfeifen aus Blei zusammengesetzt, mit Blasebälgen aufgeblasen und mit Händen und Füfsen geschlagen sei. — *Alex. Sardus de rerum inventoribus* lib. 1., ferner: *Lambertus Schafnab* und *Marianus Scotus* lib. 3., bestätigen dies ebenfalls, nur schreiben die beiden letztern, dafs solches im Jahre 758 geschehen. — Manche meinen jedoch, dafs, da hier nicht von *einer*, sondern von *mehren* Orgeln die Rede ist, unter *organa* auch andere musikalische Instrumente verstanden werden können. — Kann man aber wohl nicht annehmen, dafs, da die Orgeln nur sehr klein waren, es wirklich mehre gewesen sind? — Oder sollte es wohl möglich sein, dafs man eine Orgel, als Inbegriff mehrer Blasinstrumente, nicht auch *organa* genannt hätte? —

[75]) Diese Orgel soll von *Georgius*, einem Pater zu Venedig, aus Benevento gebürtig, im Jahre 822 ebenfalls mit bleiernen Pfeifen verfertigt sein. *Praet. synt. mus.* Tom. I. pag. 145.

[76]) Dies ergibt sich aus einem Schreiben des Papstes *Johann VIII.* († 882) an *Anno*, Bischof von Freisingen, vom Jahre 880. Der Papst ersucht nämlich in seinem Schreiben diesen Bischof, eine Orgel nebst einem Künstler, der sie bauen und spielen könne, nach Rom zu senden. Vergl. *Meichelbeck* „*Hist. Freisingens.*“ T. I. Besoldete Orgelspieler, damals *Orgelmeister* genannt, hatte man erst seit dem XIII. Jahrh. und zwar zuerst in *Nördlingen*.

[77]) Der heil. *Dunstan* († 988), ein unruhiger Prälat, welcher der Zauberei beschuldigt wurde, weil er eine Harfe erfunden hatte, welche ohne menschliche Mitwirkung spielte, gofs 2 Glocken für die Abtei zu Abingdon mit eigener Hand, und gab dieser Abtei, nach dem Berichte des *William von Malmsbury*, unter der Regierung des Königs *Edgar*, eine Orgel, die mit den unsern viel Aehnlichkeit gehabt haben soll. Vergl. „Cäcilia“ 1825, Heft 7. S. 214.

bischöflichen Sitze, sondern auch in manchen Klosterkirchen in und aufser Deutschland, Orgeln. In Deutschland dürften aufser den erwähnten Orgeln zu *Aachen* und *München*, um dieselbe Zeit schon dergleichen zu *Freisingen*, und kurz nachher zu *Magdeburg*, *Halberstadt* und *Erfurt* erbaut sein [78]). Natürlich waren diese ersten Orgeln Deutchlands sehr unvollkommen. Sie hatten 20, 24 und mehre kleine Blasbälge, die nach Art unserer Schmiedebälge eingerichtet waren. Um sie in Bewegung zu setzen, waren 10 bis 12 Menschen nöthig, welche dieselben niedertreten und wieder in die Höhe ziehen mufsten. In dieser Absicht war an jedem Balge ein hölzerner Schuh angebracht. Jeder Calcant trat mit dem einen Fufse in den hölzernen Schuh eines Balges und mit dem andern Fufse in den Schuh des Nebenbalges. Zuerst drückte er mit dem einen Fufse einen Blasbalg nieder, und zog darauf mit dem andern wieder einen zweiten in die Höhe [79]). Auch befanden sich in den ältesten Orgeln Deutschlands, den Nachrichten des *Prätorius* zufolge, nur 12 Tasten, mithin auch nur 12 Töne. Jede Taste war mit mehren, oft mit 10, 15, ja auch 20 Pfeifen besetzt. Die Claviatur enthielt die *Guidonische Scala* ungefähr um die Hälfte, und zwar ohne alle Semitonia. Nicht einmal der Unterschied des *b* und ♮ war anfänglich darin. Sie bestand aus folgenden Tönen:

♮ *c d e f g a h c d e f.*

Diese Einrichtung scheint sich aus der Beschaffenheit der damals üblichen Tetrachorde herzuschreiben, indem ♮ — *e* das *Tetrachordum Hypaton*, *e* — *a* das *Tetrachordum meson*, und *h* — *e* das *Tetrachordum diezeugmenon* bildeten. Doch meldet auch *Prätorius*, dafs er Orgeln gesehen habe, deren Claviatur bei *c* anfing und folgenden Umfang hatte:

c, d, e, f, g, a, b, c, d, e, f, g, a.

„In der That," sagt *Sponsel* [80]), „hatte es mit diesen ersten Orgeln nicht viel zu bedeuten. Man darf nicht glauben, dafs man sie brauchen konnte, wie unsere jetzigen Werke. Sie taugten nicht einmal dazu, um einen vollständigen Accord darauf zu greifen, wie weit weniger hätte man darauf einen Choral spielen oder gar präludiren wollen. Ihr ganzer Nutzen bestand darin, dafs man bei Absingung eines Choralliedes mit der Faust einen Clavem niederschlug, der den Ton hielt, welchen das Choral-Lied hatte. Daher ist die noch unter uns übliche Redensart gekommen, dafs man sagt: „die Orgel schlagen." Ein Clavis war beinahe 3 Zoll breit, ohne seine Dicke zu rechnen. Eine Octave zu erreichen, war also Sache der Unmöglichkeit [81]). Und hätte sie auch mit den Fingern erreicht wer-

---

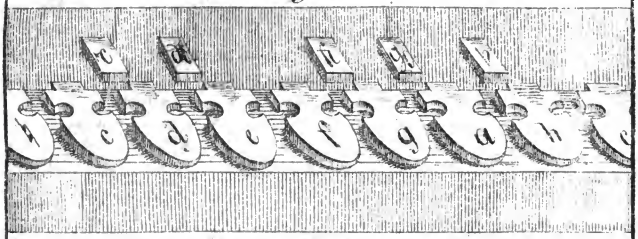
[78]) *Mich. Prätorius* („Syntag. mus." Tom II. Part. III. cap. II. pag. 93 etc. 1615 — 1619) erzählt, dafs 600 Jahre vor ihm, aufser andern in der St. Pauluskirche zu Erfurt, in der St. Stephanskirche zu Halberstadt und in der St. Jacobskirche zu Magdeburg Orgeln vorhanden gewesen seien, was die Jahresziffern an denselben bestätigen.

[79]) Diese beschwerliche und störende Arbeit beschreibt *Prätorius* am a. O. und verdeutlicht seine Beschreibung mit mehren Abbildungen; auch *Mattheson* im „Göttingschen Ephoro" S. 51, 1721 und *Sponsel* in seiner „Orgelhistorie" beschreiben diese Arbeit. Vergl. *Jos. Antony* „Geschichtliche Darstellung der Orgel" etc.

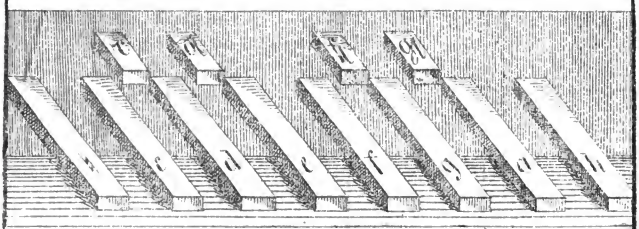
[80]) S. dessen „Orgelhistorie" §. 18. S. 67.

[81]) Reste dieser Urformen waren 1778 im Dom zu Bremen, 1770 im

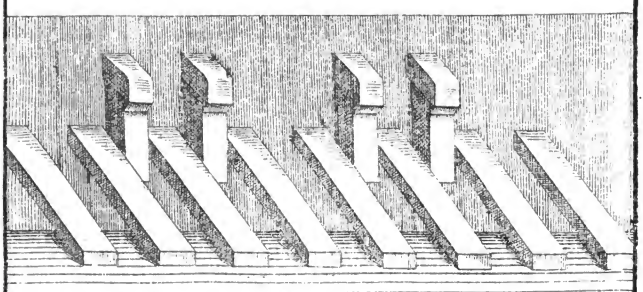
Fig 4.



Das 1.te und 2.te Discant Clavier.



Das 3.te Clavier.



Das 4.te Pedal-Clavier.

den können, wer würde im Stande gewesen sein, einen vollständigen Accord niederzudrücken? Die linke Hand konnte gar nicht auf dem Claviere gebraucht werden, weil die Claves dafür fehlten, indem manches nur 9, manches 10, manches 11 dergleichen hatte. — Die Windlade war aus einem Stücke gearbeitet, ohne durch *Dämme* und dergleichen unterschieden zu sein. Man setzte auf einen Clavis so viel Pfeifen, als man Accorde hatte. Wenn daher ein Clavis niedergedrückt wurde, so sprach alles darauf stehende Pfeifenwerk auf einmal an, es mochte der Ton 16-, 8-, 4- oder 2füfsig sein. Ein jeder Clavis bildete demnach eine *Mixtur*. Diese sogenannte Mixtur war um so schwerer klangbar zu machen, je plumper nicht nur die Claves, sondern auch selbst die *Ventile* waren, welche dem Winde den Eingang in das Pfeifenwerk öffneten. Sie hingen an starken Schnüren oder Stricken, und waren dadurch mit der *Claviatur* verbunden.“ Dieser unvollkommene Zustand der Orgeln erhielt sich einige Jahrhunderte hindurch, und war nicht nur der allgemeinern Einführung derselben in den Kirchen hinderlich, sondern war auch, wie man sich leicht denken kann [82]), Schuld daran, dafs die Einführung und der Gebrauch in der Kirche, trotz dem, dafs sie Anfangs mit Beifall aufgenommen waren, hier und da grofsen Widerspruch fanden [83]). Doch ruhete der nachdenkende und erfinderische Geist unserer Deutschen nicht und suchte den Orgeln eine Vollkommenheit nach der andern zu verschaffen. Diese Vervollkommnungen und Verbesserungen, welche die Orgeln nach und nach erhielten, mögen des Zusammenhanges wegen, hier gleich in den folgenden Paragraphen kürzlich erwähnt werden.

§. 27.

Obgleich wir vom XI. bis zum XIII. Jahrhundert die Orgeln in den Geschichtbüchern nicht erwähnt finden, so mögen sich doch die Orgeln in diesem Zeitraume nicht nur forterhalten haben, sondern es mag auch mancher Schritt zu ihrer Verbesserung gethan sein. Denn die Orgeln des *vierzehnten* und *funfzehnten* Jahrhunderts, welches dieselben erst zu allgemeinerer Aufnahme brachte, sind von den frühern schon sehr unterschieden. Zunächst sann man gewifs auf *eine Vermehrung der Töne*. Ohne Vervielfältigung der Claves konnte dies nicht geschehen. Bei Vervielfältigung der Claves aber hätte endlich die Claviatur von einer unge-

---

Dom zu Magdeburg und noch vor wenigen Jahren in der Domorgel zu Halberstadt zu finden; die Tasten waren 3 Zoll breit und standen 1 Zoll weit aus einander. Die Claviatur nahm fast 2 Ellen Raum ein. Die Abbildung der Claviaturen der 1361 im Dom zu Halberstadt erbauten Orgel siehe Fig. 4.

[82]) Man denke nur an 12 und mehre starke *Männer*, welche die Bälge aus Leibeskräften treten mufsten; man denke an das *Orgelschlagen*, an das *Geräusch*, und vor allem an die Stimmung dieser Orgeln, die wegen des unrichtigen und ungleichen Windes im allerschlechtesten Zustande sein mufste.

[83]) Diese Widersprüche erhoben sich von Seiten der Katholiken, worunter vorzügl. Ealred, um 1130 Abt in England, bemerkt wird, und auch von Seiten der *Petrobrusianer*, der Vorgänger der *Albigenser*. — Der Reformator *Ulr. Zwingli* verbannte ebenfalls die Orgeln aus den Kirchen, doch führte *Simon Sulcer* im XVI. Jahrh. den Gebrauch derselben wieder ein. In England verbannte man 1644 die Orgeln ebenfalls aus den Kirchen, fühlte aber später das Bedürfnifs derselben beim Gottesdienst und berief geschickte Orgelbauer aus Deutschland, namentlich *Schmidt* und *Harris*, nach England. Siehe „Cäcilia“ 1825. Heft 7. S. 218 ff.

heuren Weite werden müssen. Man gelangte daher dadurch zum Zweck, dafs man die Tasten *schmäler* machte. Anfangs reducirte man die Breite der Tasten auf $2\frac{1}{2}$ und auf 2 Zoll, später dahin, dafs man eine Quinte greifen konnte und endlich, im XVI. Jahrhundert, ziemlich auf die jetzige Breite der Tasten. Dann erstreckte sich das Nachsinnen auch *auf die Töne selbst.* Bisher hatte man auf den Orgeln nur *diatonische Töne.* Vom XIV. Jahrhundert fing man an, zwischen selbigen etliche *chromatische* einzuschieben [84]). Von demselben Jahrhundert an bauete man schon gröfsere Orgeln und bereicherte sie auch mit mehren Clavieren. Die grofse Orgel im Dom zu Halberstadt, welche von dem ältesten bekannten Orgelbauer *Nicolaus Faber* im J. 1361 erbaut und im J. 1495 von *Georg Klang* reparirt wurde, hatte nach *Praetorii* „Synt. mus." Tom II. pag. 98 drei Claviere für die *Fäuste* und eins für die *Füfse.* Jede Taste war zwar noch 3 Zoll breit und stand 1 Zoll von der andern ab, doch enthielten die Manualclaviere, die damals *Discantclaviere* hiefsen, schon 14 diatonische und 8 chromatische, zusammen 22 Claves. Die grofse *H* stand im Gesicht, war 31 Fufs lang und hatte $3\frac{1}{2}$ Zoll im Durchmesser. Die Orgel hatte 20 Bälge, wie sie die Schmiede haben, wozu 10 Balgtreter zum Aufziehen nöthig waren. Einer der gröfsten Schritte endlich zur Verbesserung und Vervollkommnung der Orgeln, war die Erfindung des *Pedal-Claviers.* Gewöhnlich schreibt man sie dem *Bernhardt,* einem Deutschen, der sich 1470 zu Venedig aufhielt und daselbst das erste erbaut hat, zu; allein diese bebekannte Angabe der Erfindung des Pedals von Bernhardt im J. 1470 ist sehr zweifelhaft, und ist vielleicht nur so zu erklären, dafs Bernhardt als Deutscher den Gebrauch des Pedals schon kannte und in Venedig *zuerst* anwendete, daher *Marcus Antonius Coccius Sabellicus* Tom. II. in Enneade X. lib. 8. pag. 999 „edit. Basileae" 1569, sagt: *Bernhardus primus inauxit numeros, ut et pedes quoque juvarent concentum, funiculorum attractu.* Denn, wie oben bemerkt, hatte die Domorgel zu Halberstadt schon ein Pedal, welches, wie *Prätorius* meldet, die Bafstöne enthielt; da hingegen die Manualclaviere, die darum auch Discantclaviere hiefsen, nur die höheren oder Discanttöne in sich fafsten. Aufserdem hatte die 1362 erbaute Orgel in der Katharinenkirche zu Nürnberg, die grofse im J. 1441 erbaute Orgel zu Solmannsweiler in Schwaben, die in der Kirche zu St. Sebald in Nürnberg im J. 1443 von *Heinrich Drofsdorf* (Traxdorf) erbaute Orgel, die 1469 von demselben zu Mainz erbaute Orgel u. a. ein Pedal. Also bereits vor der angeblichen Zeit der Erfindung des Pedals von *Bernhardt* kannte man in Deutschland dasselbe, und gleich nach dieser Zeit finden wir kein Orgelwerk, das nur etwas bedeuten sollte, mehr gebaut, dem nicht ein Pedal zugefügt wäre [85]). *Bernhardt* scheint vielmehr, was auch aus dem

---

[84]) Don *Bedos de Celles* a. a. O. behauptet, dafs zu Anfange des XIII. Jahrh. in den Kirche St. Saveur zu Venedig das erste chromatische Clavier, welches den Umfang von zwei Octaven enthielt, gebaut sei. — In Deutschland waren die im XIV. Jahrh. erbauten Orgeln zu Thorn, Minden, Halberstadt, Magdeburg u. s. w. mit chromatischen Clavieren versehen.

[85]) 1475 bauete *Conrad Rothenburger* in der Barfüfser-Kirche zu *Nürnberg* eine grofse Orgel, 1493 eine noch gröfsere mit mehren kleinern Tasten in die Domkirche zu *Bamberg*; *Stephan* aus *Breslau* 1483 eine in die Domkirche zu *Erfurt*, 1490 eine in die St. Ulrichskirche zu *Augsburg*, *Heinr. Kranz* 1499 die grofse Orgel in die Stiftskirche St. Blasii zu *Braun-*

angeführten Citate aus *Sabellicus* hervorgehen möchte, die Art Pedale, die wir jetzt *angehängte Pedale* nennen, zuerst angewendet zu haben. Da nach der Meinung alter Schriftsteller das Bafsclavier, welches wegen der Dicke der Tasten ziemlich weit unter dem Discantclaviere lag, nicht mit den *Fäusten* geschlagen, sondern mit den Knieen gedrückt sein soll, so hat wahrscheinlich die Idee, das Bafsclavier so tief anzubringen, um es bequemer mit den Füfsen treten zu können, schon im XIV. Jahrhundert zu der Erfindung des Pedals Anlafs gegeben.

§. 28.

Mancherlei Versuche zur Verbesserung und Vervollkommnung der Orgeln mögen noch im XIV. und XV. Jahrhundert angestellt sein; nur sind sie wahrscheinlich nicht so geglückt, dafs sie allgemeinen Beifall gewonnen hätten. Denn, wie gewöhnlich eine Sache erst nach ihrer Erfindung durch verschiedenartige Anwendung und Versuche mehrer Art einen gewissen Grad der Vollkommenheit erhält, und wiederum zu neuen Entdeckungen Veranlassung gibt: so war es dem XVI. Jahrhundert vorbehalten, mit dem Orgelbau solche Veränderungen vorzunehmen, die ihn wenigstens sehr nahe an die jetzige Vollkommenheit der Orgelbaukunst brachten. Der erste Schritt hierzu war die förmliche Scheidung des *Pfeifenwerks* in besondere *Register*, durch Erfindung der *Springlade* [86]). Hierdurch erreichte man wenigstens soviel, dafs man Pfeifen von einerlei Ton in ein besonderes Register zusammensetzen und den Wind zu denselben versperren, oder ihm den Eingang öffnen konnte. Vorher konnte kein Register einzeln gebraucht werden, sondern alle zu einem Clavis gehörigen Pfeifen brüllten auf einmal. Die Unvollkommenheit der Springlade führte jedoch zur Erfindung der vollkommneren *Schleiflade*. Mit der Vervollkommnung der *Schleiflade* mufste man auf die Ausmusterung des Pfeifenwerks und die verschiedenartige Stimmen-Veränderung geführt werden. Und so entstand bald darauf, aber ebenfalls noch im Anfange des XVI. Jahrhunderts, die Absonderung der verschiedenen Stimmen in charakteristische *Register*, als Principale, Octaven, Quinten, Gedacte, Rauschflöten, Flöten, Gamben, Superoctaven, Mixturen u. a., und die uns bekannte Register- und Stimmencintheilung in 16, 8, 4 *Fufston*. Nächstdem suchte man eine bestimmte *Stimmenhöhe* festzusetzen, die das Mittel zwischen dem allzuhoch und allzutief hielt, und nannte diese nach dem bestimmten Grundtone regulirte Stimmung den *Chorton* [87]). Die Zahl der vielen kleinen Bälge [88]) verrin-

---

schweig, *Friedr. Krebs* und *Nic. Müller* aus Miltenberg mehre Orgeln. Sämmtlich waren sie *mit Pedalen* versehen. Vergl. *Sponsel's* „Orgelhistorie" S. 75 — 77. *Praet.* „organographia" pag 109 — 111

[86]) Ueber *Springlade* und ihre Einrichtung siehe: „Schlimbach, über Structur, Erhaltung etc. der Orgel," neue Aufl. Leipzig, 1825; *Werkmeister's* „Orgelprobe" etc.; „Lehrbuch der theoretischen Musik," von *Joh. Jos. Klein.* — Sie soll von zwei berühmten Orgelbauern, Namens *Bader*, erfunden sein.

[87]) Der *Chorton* war damals um einen ganzen Ton tiefer als der *Kammerton*, dessen Stimmung man sich bei den Hoflustbarkeiten bediente. Späterhin wurde diese Benennung verändert und man hiefs die Stimmung im Kammertone *Chorton*, die Stimmung im *Chortone* hingegen *Kammerton*, so dafs jetzt also der *Kammerton* um einen, zuweilen auch um einen u. einen halben Ton tiefer ist, als der *Chorton*.

[88]) Manche Orgeln hatten deren 30 bis 40; in dem Orgelwerke zu

gerte man und baute dafür gröfsere und zweckmäfsigere Bälge, beschwerte dieselben mit Gegengewichten und führte endlich statt der vorher üblichen *Faltenbälge*, die nicht nur wenig, sondern auch ungleichen Wind gaben, weil beim jedesmaligen Aufziehen derselben der Wind einen Stofs bekam, wodurch der Ton ungleich wurde, die *Spannbälge* [89]) ein. Immer schneller folgten nun die Verbesserungen in diesem, dem XVI. Jahrhundert, und erstreckten sich auf alle Theile der Orgel. Aufser den angeführten Verbesserungen wurden richtigere und künstliche Mensuren angewendet, die einzelnen Claves dünner und schmäler bearbeitet und ihre Anzahl vermehrt [90]), die Eintheilung der Claviaturen in *Oberwerk*, *Brustwerk* und *Rückpositiv* gemacht, ein *freies* Pedal mit klingenden Stimmen eingerichtet, die Copula angebracht, und die sogenannten *Schnarr-* oder *Rohrwerke*, z. B. Regale, Krummhörner, Schalmeien, Zinken, Sordunen, Rancket, Apfelregale, Trommeten (Trompeten), Posaunen, Cornette, Bombart, Bärpipe u. a. erfunden [91]). — Doch verfiel man auch schon in diesem Jahr-

---

Winchester waren 26, in dem zu Magdeburg 24, in dem zu Halberstadt 20 Bälge, und zwar *Faltenbälge*, wie sie die Schmiede haben.

[89]) *Hans Lobsinger* in Nürnberg soll sie 1570 erfunden haben. Andere nennen den Orgelbauer *Henning* als ihren Erfinder; doch scheinen Beide nur eine verbesserte Art der *Spannbälge* eingeführt zu haben. Denn *Prätorius* a. a. O., der die Spannbälge schon um 1530 erwähnt, sagt S. 199 vom Letztern: „Es hat aber dieser Meister *Henning* eine gar sonderliche Art von Blasbälgen in Brauch, die den andern Spannbälgen, vielmehr aber den lädern Bälgen, weit vorgehen," etc.

[90]) Der Umfang der Orgeln, die in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts erbaut wurden, war im Manuale von *C* bis $\overline{\overline{c}}$ und im Pedal von *C* bis $\overline{c}$ oder *c*; die Manualclaviatur enthielt gewöhnlich 48, die Pedalclaviatur 20 bis 24 Claves. Oft war aber der Umfang nur von *D* oder *G* bis $\overline{a}$, im Pedale von *C* oder *D* auch *G* bis *f* oder *a* und ohne Obertasten.

[91]) Die berühmtesten um diese Zeit erbauten Orgeln waren: die in der Schlofskirche zu *Gröningen* bei Halberstadt im Jahr 1596 durch *David Beck* aus Halberstadt erbaute und durch 53 Examinatoren revidirte und bespielte, aus 59 Stimmen und beinahe 3000 Pfeifen bestehende Orgel, welche *Andreas Werkmeister* in dem Werke „Organum Grüningense redivivum" beschreibt; ferner die im Jahr 1585 von *Julius Antonius* in der Marienkirche zu *Danzig*; die in *Bernau* in der Mark 1576, in Stendal 1580 von *Hans Scheerer;* die 1593 in *Rostock* von *Heinr. Glovaz*; die in der Peterskirche zu *Lübeck* von *Gottsch. Burkart*, die daselbst in Unserlieben-Frauenkirche von *Bertold*, die im Dom zu *Magdeburg* von *Heinr. Compenius;* die im Stift St. Blasii in *Braunschweig* und die zu St. Gotthart in *Hildesheim* von *Henning* erbaute Orgel. Nächst diesen waren berühmt die Orgeln zu Costnitz, Ulm, Stralsund, Hamburg, Lüneburg, Halle, Dresden, Sondershausen, Nordhausen (in der St. Blasiikirche), Leipzig, Augsburg, Nürnberg, Cassel, Hessen u. v. a. Aufser den oben genannten Orgelbauern blüheten um jene Zeit: *Jacob* zu Lübeck, *M. Dirich* zu Hamburg, *Nic. Maafs* zu Stralsund, *Mich. Hirschfeld* zu Breslau, *Esaias Compenius* in Braunschweig, *Gottfr. Fritsche* zu Dresden, *Winnigstedt*, *Greg. Nagel* zu Magdeburg, *H. Lobsinger* in Nürnberg u. A., besonders auch einige *Niederländer*, z. B. *Gottsch. Burkard* u. A., von welchen namentlich die Schweizerpfeifen und die Schwiegel erfunden sind. — Möge hier noch die Disposition der grofsen Orgel in der *Marienkirche* zu *Danzig*, welche 1585 von *Jul. Antonius* erbaut ist und 55 Stimmen enthält, wie sie *Prätorius* in seiner „Organographia" gibt, Raum finden. Er berichtet:

„*Im Ober Werk seyend*	2 Hohlflötte .	16 fufs	5 Octava . . .	8 fufs	
13 *Stimmen*	3 Quintadehna	16 -	6 Quintadehna	8 -	
1. Prinzipal . 16 fufs	4 Spillpfeiffe .	8 -	7 Offenfl. od. Viol	3 -	

hunderte auf manche unnütze und kostspielige Spielereien; man liefs Engel Trompeten an den Mund setzen und blasen, die Pauken schlagen, Hähne mit den Flügeln schlagen, brachte Vogelgezwitscher, Hümmelchen, Bock, Kuckuk, Stern, Zimbelglöckchen, Vogelgesang und dergl. an. Das folgende Jahrhundert fand meistens noch daran Gefallen, das XVIII. Jahrhundert duldete diese Spielereien, welche wir jetzt billigerweise verachten.

§. 29.

So wichtig und erfreulich diese im vorigen §. angedeuteten Erweiterungen, Berichtigungen und Verbesserungen an der Orgel und den einzelnen Theilen derselben waren, so hatten die Orgeln des XVI. Jahrhunderts, so vollkommen sie auch den damals Lebenden gehalten wurden [92]), doch dadurch noch lange nicht den Grad der Vollkommenheit erreicht, den sie jetzt haben. Diesen erhielten sie erst in XVII. und XVIII. Jahrhunderte. Der Mechanismus an den Orgeln, der Bau der Pfeifen, der Ventile u. s. w., vervollkommnete sich; mehre Register wurden noch erfunden, die vorhandenen verbessert; die Claviere wurden theils vervollständigt, theils zu dem Umfange erweitert, den sie jetzt haben; die sogenannten *kurzen Octaven* kamen ab und die bei denselben gänzlich mangelnden Obertasten wurden eingeschoben [93]). Vor allen aber gab in der zweiten Hälfte des XVII. Jahr-

8 Spillpfeiffe .	4 fufs	2 Holflött od. Holpfeiff	8 fufs	2 Vater Bafs .	16 fufs
9 Viol	4 -	3 Spillpfeiff oder Blockflötte . .	8 -	3 Posaunen Bafs	16 -
10 Sedecima . .	4 -	4 Octav	4 fufs	4 Trommete . .	8 -
11 Rauschquint Dieser Stimm ein jede hat 48 Pfeiffen.		5 Offenflötte od. Viol		*Im Pedal auff beiden Seitten* 12 *Stimmen.*	
12 Zimbel hat 144 Pfeiffen. Ist derwegen drei Chöricht.		6 Kleine Blockflött		1 Flöiten od. Octava	8 fufs
13 Mixtur hat in alles 1152 und auf jeder Clavem 48 Pfeiffen.		7 Gemshorn		2 Gedact . . .	8 -
In der Brust oder Vorpositiff 8 *Stimmen*		8 Sedecima		3 Quintadehna .	4 -
1 Gedacte Stimm	8 fufs	9 Flött		4 Superoctav . .	2 -
2 Gedact . . .	4 -	10 Waldflött		5 Nachthorn	
3 Prinzipal . .	4 -	11 Rauschquint		6 Rauschquint	
4 Quintadehna .	4 -	12 Nasat		7 Bawerpfeiff	
5 Zimbel		13 Zimbel von 144 Pf.		8 Zimbel von 144 Pfeiff.	
6 Dunecken . .	2 -	14 Mixtur von 220 Pf.		9 Mixtur von 220 Pfeiff.	
7 Regal singend	8 -	15 Trommet	8 fufs	10 Spitz oder Cornett	
8 Zinken . . .	4 -	16 Krumbhorn		11 Trommeten od. Schallmeyen	
Im Rückpositiff 18 *Stimmen*		17 Zinken	4 fufs	12 Krumbhörner	
1 Principal . .	8 fufs	18 Schalmeyen		Vber das seyend noch in der ganzen Orgel drei Tremulanten, vnd ein Trummel im Bafs. Dafs also 60 Register in alles vorhanden seyn.“	
		Im Pedal zum Ober Werke 4 *Stimmen, eine jede von* 43 *Pf.*			
		1 Grofs Vater Bafs von	32 fufs		

[92]) *Prätorius* a. a. O. Seite 117 sagt: „Und ist also von einem Jahre zum andern die Kunst in Verfertigung der Orgeln so hoch gestiegen, dafs sich billich darüber zu verwundern. Vnd Gott dem Allmachtigen vnd alleine weisen, nicht genugsam zu danken, dafs er den Menschen solche grofse Gnade vnd Gaben von oben herab so gnädiglich verliehen, die ein solch *perfectum*, ja fast *perfectissimum opus* und *Inst. Musicum*, als die Orgel ist, dergestalt disponiren und verfertigen. Vnd die auch dasselbige dergestalt tractiren, *manibus pedibusque*, zwingen können, dafs Gott im Himmel dadurch gelobet, der Gottesdienst geziehret und die Menschen zur christlichen Andacht bewogen und gewecket werden“.

[93]) Das grofse *Cis* im Ped. und Manuale liefs man vielleicht noch aus Sparsamkeit weg.

hunderts der Orgelbauer *Christian Förner* (geb. 1610 zu Wettin a. d. Saale, † das. um 1689) den Bälgen, zu denen man sich schon allgemein der *Spannbälge*, statt der *Faltenbälge*, bediente, die allerwesentlichste Verbesserung oder die Vollendung durch die von ihm erfundene und jetzt allgemein eingeführte *Windprobe* vermittelst der *Windwage* [94]), sowie sich *Andreas Werkmeister*, erst Stifts- und Hoforganist zu Quedlinburg, dann Organist zu Halberstadt, am Ende des XVII. Jahrhunderts um die Vervollkommnung der Orgel ein grofses Verdienst erwarb, indem es ihm glückte, die *gleichschwebende Temperatur*, die noch jetzt im Gebrauche ist, zu erfinden [95]). Mancherlei kleine und zum Theil wirkliche Verbesserungen, die Annehmlichkeit des Tons, richtiges Verhältnifs der Stimmen zu einander, Bequemlichkeit, Dauerhaftigkeit, Wohlfeilheit und dergleichen bezweckten, sind später von verschiedenen denkenden und einsichtsvollen Orgelbauern und Sachkennern an der Orgel vorgenommen oder vorgeschlagen; doch hat sie dadurch im Ganzen keine wesentlichen Veränderungen erlitten und ist so nach vielen Jahrhunderten und nach manchen mifslungenen Versuchen endlich im XVIII. Jahrhundert zu der wesentlichen Vollkommenheit gelangt, die wir jetzt an den berühmtesten und umfangreichen Orgeln Deutschlands [96]) bewundern. Freilich werden noch immer von denkenden Orgel-

---

[94]) Die *Windwage* ist ein Werkzeug, durch dessen Hülfe man den Bälgen die nöthigen Grade Winde geben und sich überzeugen kann, wie grofs die Kraft des Windes einer Orgel sei und ob er sich gleich bleibe. Man findet darüber hinlänglichen Aufschlufs und Zeichnung in *M. Jac. Adlung's* musik. Gelahrtheit, S. 649. §. 240, in dessen *Mus. mech. Organoedi.* Berlin 1768, Th. 1, S. 46. §. 68; in *Schlimbach's*, über Structur, Erhaltung u. s. w. der Orgel S. 18 §. 20; in *Klein's* Versuch einer theoret. Musik; in *Werkmeister's* Orgelprobe etc. und andern Werken über Orgelbau.

[95]) Das Werk, welches er darüber schrieb, ist betitelt: „*Musikalische Temperatur*, oder deutlicher und wahrer mathematischer Unterricht, wie man durch Anweisung des Monochordi ein Clavier, sonderlich die Orgelwerke, Positive, Regale, Spinetten u. dgl. wohl temperirt stimmen könne etc. Frankfurt und Leipzig 1691". Nach ihm haben diesen Gegenstand abgehandelt: *M. Jac. Adlung*, *Marpurg*, *Kirnberger*, *Tempelhof*, *Schlimbach*, *Zang*, *Türk* u. a.

[96]) Als solche dürften genannt werden: die Domorgel zu Münster, die Schlofsorgel zu Altenburg (1739 von *G. H. Trost* erbaut); die Orgel der Barfüfser Kirche zu Augsburg (erbaut 1755—57 von *H. G. And. Stein*); die Orgel der Garnisonkirche zu Berlin (1725 von *Joach. Wagner* erbaut, und von der *Schlimbach* hinsichtlich der Disposition sagt, dafs sie wirklich musterhaft sei, nirgends Ueberflufs, nirgends Mangel, sondern allenthalben Fülle, Schärfe und Anmuth habe); die Orgel zu St. Nicolai in Berlin (1708 von *Arp. Schnitger* aus Hamburg erbaut); die neue Orgel im hohen Dome in Berlin (vom Hof-Orgelbauer *Buchholz* erbaut); die grofse Orgel der Hauptkirche zu Breslau (1724 von *Joh. Röder* aus Berlin erbaut, und von 1813—22 von *Gottl. Benj. Engler* reparirt); die Domorgel zu Bremen (von *Arp. Schnitger* 1698 erb.); die Domorgel zu Cöln (1572 von *L. Frank* erb., 1784 von *J. Jak. Schmidt* aus Mühlheim reparirt, 1808—21 von *Engelb. Maafs* aus Cöln verbessert); die Schlofsorgel zu Dresden (erbaut von *Gottfr. Silbermann*); die Orgel der Hauptkirche zu Eisenach (1707 von *Sterzing* erb.); die Orgel der Marienkirche zu Frankfurt a. d. O. (1720 von *Arp. Schnitger* aus Hamburg erbaut); die Domorgel zu Freiberg (erb. 1714 von *Gottfr. Silbermann*); die vielleicht gröfste in Deutschland, die Orgel im Kloster Weingarten bei Ravensberg am Bodensee, welche die weltberühmten Orgeln zu Harlem und in der Kathedrale zu Sevilla mit 110 Registern noch übertreffen soll; die Orgel der St. Petri- und Paulikirche zu Görlitz mit 57 Stimmen (erb. 1697—1703 von *Eug. Casparini* und seinem Sohne *Ad. Horaz*, neuerdings reparirt von *Schinke* sen. und

bauern und andern Sachverständigen bei Reparaturen älterer Orgelwerke, oder bei neuerbauten Orgeln Verbesserungen angewandt und vorgeschlagen [97]). Namentlich suchte man in neuern Zeiten durch einen *crescendo* und *diminuendo*-Zug [98]) den Orgeln eine noch gröfsere Vollkommenheit zu geben; dasselbe beabsichtigte auch der Franzose *Grenié*, der 1811 die *Orgue expressive* erfunden haben will [99]); man brachte ferner Glocken-

jun. aus Hirschberg und *Buckow* aus Danzig, hat jetzt 58 klingende Stimmen und in allem 84 Registerzüge); die Orgel der St. Jacobskirche zu Hamburg; die grofse Orgel in der St. Baroo-Kirche zu Harlem (1738 von *Christ. Müller* erb.); die Orgel der Kreuzkirche zu Hirschberg (1727 von *J. M. Rödern* erbaut); die Orgel der Stadtkirche zu Jena (erb. 1706 von *Sterzing*); die Domorgel zu Königsberg (von *Mosengel* und *Casparini* erbaut); die Orgel der Pauliner- und der Johanniskirche zu Leipzig (erstere 1715, letztere 1742 von *Joh. Schiebe* erbaut); die Orgel der St. Nicolaikirche zu Leipzig (von den rühmlichst bekannten Gebrüdern *Joh. Gottl.* und *Carl Wilh. Trampeli* aus Adorf 1790—93 erb.); die Domorgel zu Magdeburg, die Orgel der St. Catharinenkirche zu Magdeburg (1800 von *Wilh. Grüneberg* aus Brandenburg erb.); die grofse Dom- und Schlofsorgel zu Merseburg (erb. 1706—13 von *Zach. Theusner*, enthält nach mehren Reparaturen gegenwärtig 65 klingende Stimmen, 5 Manuale, ein freies Pedal, 4046 Pfeifen und 6 Blasbälge); die Orgel der St. Wenceslaikirche zu Naumburg (1746 von *Zach. Hildebrand* erb.); einige Orgeln zu Osnabrück; die Orgel der Garnisonkirche zu Potsdam (1732 von *Joh. Wagner* erb.); die Orgel der St. Dominicokirche zu Prag mit 71 klingenden Stimmen; die Orgel der Marktkirche zu Waltershausen (1726—1730 von *G. H. Trost* aus Altenburg erb.); die Orgel der St. Michaeliskirche zu *Zwoll* mit 4 Manualen, einem Pedale, 63 klingenden Stimmen und 80 Registerzügen (erb. von *Joh. Georg* und *Fr. Casp. Schnitger*); die Orgel der St. Benedicti- und der St. Blasiikirche zu Quedlinburg (letztere im Jahre 1833 von *G. Voigt* jun. aus Halberstadt reparirt und vervollständigt); die Orgel zu Perleberg (i. J. 1831 neu erbaut von *Fr. Turley* in Treuenbrietzen); die Orgel zu Hettstedt; die Orgel der Petrikirche, der Nicolaikirche (mit 67 klingenden Stimmen, von *Arp. Schnitger* 1686 erb.), der Catharinenkirche und der Michaeliskirche (1768 von *Hildebrand* vollendet) in Hamburg; die Orgel der Paulskirche zu Frankfurt a. M. (besteht aus 74 klingend. Stimmen, hat 3 Manuale und 2 Pedale, von *Eb. Fr. Walker* erbaut) u. a. m. — Aufser diesen bei Aufführung der Orgelwerke genannten berühmten Orgelbauern dürften noch genannt werden: 1) von den verstorbenen: *P. Möller*, *Friederici* aus Gera, *J. G. Schröter*, *Graichen* und *Ritter* aus Baireuth, *J. P. Migent*, *Mich.* und *G. B. Engler*, *Zach. Hildebrand*, *J. G. Funke* aus Saalfeld, *Wiedemann* aus Halberstadt, *Heinr. Herbst* aus Magdeburg, *Chr. Contius*, *J. Vater*, *M. Gabler*, *Ehrmann* in Schwaben, *Kaufmann*, *Tobias Turley* in Treuenbrietzen († 1830) u. A.; 2) von den lebenden: *J. A. Hillebrand*, *W. Breitenfeld* in Münster, *Schulze* in Paulinecelle (der die Anwend. d. Cylindergebläses in Vorschlag brachte), *Hahmann* in Magdeburg, *M. Vorenweg* und *Joh. Kersting* zu Münster, *Zuberbier* in Dessau, *Buckow* in Danzig, *Wettner* in Halle, *Weifse* in Potsdam, *Friedr. Turley* in Treuenbrietzen, *Uthe*, Hoforgelbauer zu Dresden, *Mäfsig* und *Jauer* in Schlesien, *Beyer* in Naumburg, *Hartig* in Breslau, *Müller*, *Buchholz*, Hoforgelbauer zu Berlin, die Gebrüder *Bernhardt* zu Romrad im Hesseschen, *Marx* in Berlin, *Gottl. Voigt* sen. in Bollleben, *Gottl. Voigt* jun. zu Halberstadt, *Walker* in Ludwigslust, *Grofsmann* in Kaiserswaldau u. A.

[97]) Vergl. unter andern die Beschreibung der in der Paulskirche zu Frankfurt a. M. neuerbauten Orgel in der allg. musik. Zeit. 1833 Nr. 42; und die „Beschreibung einer in der Kirche zu Perleberg i. J. 1831 aufgestellten neuen Orgel von *Fr. Wilke*“ (Musikdirector zu Neu-Ruppin), und ähnliche Berichte.

[98]) Diesen Zug nennt man *Schweller*, wovon es 5 Arten gibt, nämlich: *Dachschweller*, *Jalousie-Schweller*, *Windschweller*, *Compressions-* und *Claviaturschweller*. S. allg. musik. Zeit. 1823 Nr. 8.

[99]) Die Erfindung besteht in einer Vorrichtung, vermöge welcher man

und Stahlspiele an den Orgeln an; um mehr Wind von wenigern Bälgen zu erzielen, baute man Bälge, welche von allen 4 Seiten steigen; die Gebrüder *Bernhardt* zu Romrad im Hesseschen erfanden einen Mechanismus, durch welchen die Orgeln im Tone erhöht und erniedrigt werden können; der Orgelbauer *Beyer* zu Naumburg richtete die Ventile auf eine besondere und zweckmäfsige Art ein, und erfand 1830 ein sanftes Rohrwerk, 8 Fufs, welches er *Clavaeoline* nannte [100]). Doch sind diese Versuche zur Verbesserung der Orgeln nicht allgemein geworden, und manche andere, z. B. Pfeifen aus hartgeschlagenem Papiere, aus Thon, aus Zink zu fertigen, die Anwendung des Cylindergebläses [1]) und besonders die Verbesserungen, welche der Abt *Vogler* durch sein *Simplicationssystem* [2]) angegeben hat, zum Theil als mifslungen erkannt.

Gewifs, die seit so vielen Jahrhunderten endlich in einem so hohen Grade vervollkommnete Orgel, die Königin unter den Instrumenten, steht zur Ehre des menschlichen Geistes als hohes Kunstwerk oben an und nimmt mit Recht einen Ehrenplatz im Tempel des Herrn ein.

Anmerkung. Aufser den in diesem Capitel angezogenen Schriften über Orgelbau verdienen noch folgende genannt zu werden: *Georg Andr. Sorge*, Organist zu Lobenstein, „der in der Rechen- und Mefskunst wohlerfahrene Orgelbaumeister" 1773. — *Bendeler*, Cantor und Schulcollege zu Quedlinburg, „Organopoeia" 1739. — Prof. *Halle*, „Kunst des Orgelbaues etc." 1779. — *J. C. Wolfram*, „vollständige Anleitung zur Kenntnifs, Beurtheilung und Erhaltung der Orgeln", Gotha 1812. — *Wilh. Schneider*, „Lehrbuch, das Orgelwerk kennen, erhalten, beurtheilen und verbessern zu lernen", Merseburg 1823. — *J. C. Reichmeister*, „die Orgel in einem guten Zustande und in Stimmung zu erhalten", Leipzig 1828. — *Adolph Müller*, „die Orgel", Meifsen. — *Zang*, „der vollkommene Orgelmacher". — *Gottl. Töpfer*, „die Orgelbaukunst" 1833.

Kurze Anleitungen zur Kenntnifs der Orgel findet man auch in *D. G. Türk's* „Pflichten eines Organisten", in C. F. Becker's Rathgeber für Organisten, in Knecht's, Werner's, Fr. Schneider's Orgelschule u. a. *Orgeldispositionen* findet man in *Sponsel's* Orgelhistorie, in *Knecht's* Orgelsp., in einem besondern Werke, betitelt: „Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgelwerken" Breslau 1757. In *Jos. Antony*, „geschichtlicher Darstellung etc. der Orgel" Münster 1832, u. a.

IV. Capitel.

Von Karl des Grofsen Tode bis zum Schlusse des XV. Jahrhunderts.

§. 30.

Kehren wir nach dieser Abschweifung wieder in Karls des Grofsen

---

die Orgeltöne anwachsen und verhallen lassen kann; *Perne* liefert davon eine Beschreibung. *Gottfr. Weber* macht dem *Grenié* diese jetzt jedem Orgelbauer bekannte Erfindung der freischwingenden Zungen streitig und legt sie dem deutschen *Kratzenstein* bei. Vergl. *Gottfr. Weber's* Vorwort zu des Prof. *Wilh. Weber's* Aufsätze: „Die Compensation der Orgelpfeifen" im 11. Bde., 43. Hefte der *Caecilia*.

[100]) Dies ist ein Register mit durchschlagenden Zungen ohne Pfeifenkörper. S. allgem. musik. Zeit. 1832. Nr. 12 u. 21.

[1]) Vergl. allgem. musik. Zeit. 1829. Nr. 12.

[2]) Vergl. *Gerber's* Tonkünstlerlex. Art. *Vogler*. — S. auch „Handbuch

Zeitalter zurück, so beobachten wir, wie sich allmählig aus der christlichen Religion das hellere Licht für Wissenschaften und Künste verbreitet, und durch die Lehren des Christenthums, die an den Gottesdienst gebundene Musik nach Gallien, England und Deutschlands Grenzen, in Helvetien und Friesland, wie auch in Rufsland eindringt. Die Musik und der Kirchengesang gewinnt besonders durch Einführung der Orgeln allgemeines Interesse. Geistliche schreiben darüber, und es erscheinen schon Spuren des Contrapunktes in der Diaphonie. Doch scheint nach Karls d. G. Tode, schon unter seinem unmittelbaren Nachfolger, unter der Regierung *Ludwigs des Frommen* der Kirchengesang wiederum verfallen zu sein. Dies ergibt sich aus dem Prolog des *Amalarius* (Diakon zu Metz, späterhin Archidiakon zu Tours, † 836), welchen er seinem Buche, betitelt: „*De ordine Antiphonarii*" (827) vorher schickt. Er meldet hier, dafs er auf Geheifs des frommen Königs nach Rom gereist sei, um vom Papst Gregor IV. ein Chorbuch zur Verbesserung der ausgearteten Gesänge zu erbitten, solches aber nicht habe erhalten können, weil der Gesandte *Walla* das noch entbehrliche mit nach Frankreich genommen habe. Der Grund dieser Entstellung des Gesanges soll darin zu suchen sein, weil man eben damals angefangen habe, mehrentheils auswendig zu singen, wozu ohne Zweifel die Verpflichtung der Geistlichen, das Psalterium auswendig zu wissen, so viel Nützliches und Gutes sie sonst gehabt haben mag, die nächste Veranlassung gegeben hatte. Wahrscheinlich mufste auch die *Neumenschrift*, deren man sich noch damals bediente, bei ihrer Mangelhaftigkeit zu Varianten und Ausartungen im Gesange verleiten. Überdies war auch selbst der zu häufige Gebrauch des Gesanges, und da man bei den geringsten Handlungen in der Kirche, als Brotschneiden, Wasserfüllen etc., sang, die Mönche beim Essen und wenn sie Teufel austrieben, auch bei der Wasser- und Feuerprobe u. s. w., unaufhörlich singen mufsten, bald nach *Karls* des Grofsen Tode in Mifsbrauch übergegangen. Man wollte nun beständig und bis zum letzten Lebenshauche singen. Es entstanden Stiftungen, solch immerwährenden Gesang stabil zu machen, wodurch sich später die Anzahl der Priester und Mönche zur Last und zum Verderben der Staaten vermehrte. Man sang bis man einschlief und beim Erwachen, bis endlich eine gewisse *Remigia* sich wirklich todt sang. Das Nachtheilige dieses Mifsbrauchs zeigte sich sehr bald und fast überall.

§. 31.

Die Sänger Roms, ihre dürftige Existenz zu verbessern, nahmen häufig ihre Zuflucht zum Auslande. Dadurch versiegte die reine Quelle des Gesanges, und der Kirchengesang zu Rom verlor seine Kraft und Würde. Vergebens war die Mühe mehrer Päpste und mehrer Nachfolger *Karls*: die italienische Musik sank herab. Zwar erschien in England in *Alfred* dem Grofsen (849) ein neuer Verbesserer und Beförderer der Tonkunst [3]), die er liebte und selbst ausübte; jedoch verfiel sie, wie nach *Karls* Tode

---

für Freunde und Liebhaber der Musik von *Carl Blum*, nach dem Französischen von *Fétis*". Berlin 1830. S. 122. — „Ueber die mifslungene Umschaffung der St. Marienorgel in Berlin, nach des Abt *Vogler*'s Angabe". Leipz. allgem. musik. Zeit. II. Jahrg.

[3]) Er stiftete für dieselbe auf der hohen Schule zu Oxford einen Lehrstuhl. Der erste Professor der Musik (886) daselbst war ein Pater, Namens *John*.

in Italien, nach *Alfreds* Hinscheiden, auch in England wieder. In Deutschland verstand man nicht, was der Priester in lateinischer Sprache sang. Das Volk konnte, obgleich ein Deutscher, *Ottfried von Weifsenburg* (860), es wagte, gegen den Willen der Geistlichen, die lateinischen Kirchengesänge zum Gebrauch des Volks in das Deutsche zu übersetzen, keinen Theil am Gesange nehmen, weil das geistliche deutsche Volkslied in seiner Kraft und Würde bei den Deutschen noch nicht überall anerkannt wurde. Vergl. das V. Capitel dieses Abschnitts.

§. 32.

Dessenungeachtet vermehrte sich von jetzt bis zu Ende des X. Jahrhund. die musikalische Literatur um ein Beträchtliches, und es erscheinen einzelne rühmliche Beförderer der Musik und des Kirchengesanges. Überall bewundert und als Muster aufgestellt, finden wir im VIII. Jahrhundert den Bischof *Cosmas* zu Jerusalem, und seinen Schüler *Johannes Damascenus*, Mönch im Kloster Saba bei Jerusalem, welcher Letztere von den Kirchenvätern wegen Erfindung einfacher Notenzeichen, die auf und zwischen 2 Linien gesetzt waren, besonders aber wegen seiner vortrefflichen Weisen, die er componirt hat, gerühmt wird und defshalb den Beinamen „*Melodus*" führte [4]). *Theophilus* (842) liefs den Gesang in der Kirche mit Blasinstrumenten begleiten. *Notker* I. (865), *Remigius* (870) und *Aurelian*, Mönche, versuchten sich theils in der Lehre der Tonbezeichnung (Semiotik), theils in den mathematischen Untersuchungen über das Verhältnifs der Töne selbst (Canonik). Schwer ward es ihnen, dies sterile Feld urbar zu machen, und noch die spätern Jahrhunderte wechselten System gegen System über diese Gegenstände. Am meisten aber beschäftigte sich mit beiden sowohl, als mit dem Zusammenklang verschiedener Töne, *Hucbald* (um 902), ein Mönch zu Rheims. Er schrieb ein Werk über die Intervalle, über Con- und Dissonanzen, und was sonst in das Gebiet des Zusammenklanges verschiedener Töne gehört. Alsdann stellte er mehre neue Arten auf, die Musik zu notiren. Auch schuf er Sätze, die er harmonisch nannte, ob sie gleich in einer Folge von Quinten, Quarten und Octaven bestanden und er die grofse Terz aus dem Gebiete der Harmonie verwies. Durch die Entwickelung der Verbindung gleichzeitiger Töne zu Accorden und ihren Folgen erfand er also das, was wir *Harmonie* nennen [5]). Dies gab Gelegenheit zu polemischen Schriften, unter denen sich eine von *Regino*, einem deutschen Mönch (920), vorzüglich auszeichnete, die von dem Eindruck der Musik auf das menschliche Herz redete. Ihm folgte *Odo*, ein Abt zu Clugny, der mit seinem Vorgänger einig, den ersten Blick auf die Nothwendigkeit warf, ein Tonstück in einer bestimmten Tonart zu setzen. Diese Werke waren sämmtlich in lateinischer Sprache verfafst. Da trat *Notker* II. (940) auf und schrieb ein Werk über die Musik in *deutscher* Sprache. Von nun an nahm auch das Volk Antheil an der Literatur dieser Kunst. In England that *Dunstan* (959) ein Gleiches für die Bewohner Englands. *Gerbert*, ein Mönch zu *Aurillac* (990), nachher als Papst Sylvester II. bekannt, widmete sein ganzes Leben der Verbreitung der Musik. Als ausübender Musiker dabei bekannt, gaben ihm die Italiener den Namen „*il musico*".

[4]) Die Bibliothek zu Wien besitzt eine Sammlung seiner Gesänge.

[5]) S. *R. G. Kiesewetter*, „über die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst etc.". Amsterd. 1829.

§. 33.

Ob nun gleich, wie wir im §. 23. erwähnt und im vorigen §. gesehen haben, von der zweiten Hälfte des IX. bis zum Ende des X. Jahrhunderts, weniger für die Musik selbst, als für die Literatur geschehen war, so erscheint doch am Schlusse desselben noch eine wichtige Stütze des Kirchengesanges in Frankreich. König *Robert* (997) war es, der das kaum Geahnete aufstellte. Es verfertigte dieser fromme Monarch viele Melodien zu heiligen Liedern, reiste damit nach Rom, und legte sie dort auf den Hochaltar der Peterskirche. Die römischen Priester fanden diese Melodien so meisterhaft, dafs sie den Papst ersuchten, dieselben der Kirche einzuverleiben. Noch jetzt werden viele von ihm in Italien und Frankreich gesungen. Vergl. §. 62.

§. 34.

Ein neuer Zeitpunkt der Tonkunst entstand durch *Guido* (1000 — 1050), einen Benedictinermönch aus *Arezzo* im Toskanischen, einen vielwissenden und tieffühlenden Mann. Er stiftete besondere Schulen für seinen Unterricht, der, so kurz als deutlich, den Schüler in 2 Jahren so weit brachte, als er sonst in 10 Jahren zu kommen vermochte. *Johann* XIX. nannte ihn ein Wunder der Schöpfung und ward sein Schüler. Ganz Europa huldigte bald der neuen Lehrart *Guido's*. In seinen Schriften beleuchtet er mit heller Fackel alles, was bis jetzt über Musik geschrieben worden. Die von ihm eingeführten Linien und Schlüssel, seine Annahme der alphabetischen noch üblichen Namen der Noten (ut, re, mi, fa, sol, la,), die *harmonische Hand* [6]), sein Hexachord, seine Solmisation, seine Gamma, seine neue Methode des Discantus (der Melodie), seine *Punkte* [7]), woraus sich unsere Notenschrift nach gerade entwickelt hat, seine neue Lehrmethode und Verbesserung des Monochords und des Polyplectrum sagt *Busby* [8]), sind Zeugnisse seines Talents und Fleifses, und werden seinen Namen in der Kunstgeschichte erhalten. Und es ist gewifs, dafs, obgleich manche Schriftsteller [9]), dem Guido vieles von seinem Ruhme haben schmälern wollen, auch in wenigen Fällen vielleicht die Aufrichtigkeit der Geschichte diese Einschränkung fordern möchte, *er* doch, da für seine Zeit seine Verdienste ihres Gleichen nicht hatten, unsrer ganzen Hochachtung werth ist. — Ihm folgte *Franko von Köln* (1047 — 1083 [10])), ein Deut-

---

[6]) Von *Gerber* in seinem Lexikon und vom Prof. *Antony* in dessen „archäol. liturg. Lehrbuche des Gregorianischen Kirchengesanges" 1829 ist sie mitgetheilt.

[7]) Berühmte Schriftsteller und gewichtige Zeugen, *Vinc. Galilāi* und P. *Kircher* haben Punktschriften gesehen, die noch aus früherer Zeit und zwar aus dem X. Jahrh. aufbewahrt worden sein sollen. Es war dies ein System von 7—10 Linien, in welches runde, gleichförmige Punkte hineingezeichnet waren. Zu Anfange der Linien standen gleichsam als Schlüssel die vorher üblichen Buchstaben: *a b c* etc. Vergl. allgem. musik. Zeit. 1828—29.

[8]) S. dessen „Gesch. d. Mus." Bd. 1. S. 273. — Ihm stimmen unter andern Dr. *Müller* in Bremen in seiner: „Aesthetisch-historischen Einleitung in die Wissenschaft der Tonkunst" 1831, und *J. Antony* in dem vorhin erwähnten „Lehrbuche des Greg. Kirchengesanges" bei.

[9]) Z. B. *Forkel* in s. Gesch. d. Mus. Bd. 2. S. 279, der ihm die Erfindung der *Solmisation* und die *musik. Hand* abspricht. Vergl. *Ersch* „Encyklop." und „allgem. musik. Zeit. 1828.

[10]) *Kiesewetter* in dem oben angeführten Werke und in der allgem. musik. Zeit. 33. Jahrg. 1831 Nr. 3. setzt ihn erst ins XIII. Jahrhundert.

scher, der die Musik durch Einführung neuer Accorde, sie durch Erfindung einer Art *Zeitmafs* [11]) bereicherte und durch welchen überhaupt glückliche Fortschritte zum eigentlichen Contrapunkte, der schon früher und noch vor Guido entstanden war, gemacht wurden.

§. 35.

Nicht lange nach *Franko*, um 1100, kam Kirchenmusik auf, der mehrstimmige Gesang wurde häufiger und fing an allgemeiner zu werden. (In der Beilage Nr. 2. theile ich eine Probe der damaligen Harmonie und der Art des Contrapunktes mit, um das Kindesalter der Harmonickunst in dieser Triphonie (Dreiklang) zu erkennen.) Auch machte man jetzt einen Unterschied zwischen Figural- und Choralgesang [12]). Und dies alles hatte auf den Kirchengesang einen verschiedenen Einfluss. Denn einerseits durch die weitere Ausbildung des Mensuralgesanges, anderseits durch die sorgfältigere Bildung besonderer Sänger in Singschulen, die nach dem Beispiele *Gregors* des Grofsen und *Karls* des Grofsen immer mehr verbreitet waren, wurde der Kirchengesang nicht nur *künstlicher* und artete daher bald aus, sondern auch, weil er nicht mehr, wie in den ersten Jahrhunderten des Christenthums in eines jeden Volkes eigener Sprache, sich nach der römischen Mutterkirche richtend, *lateinisch* war, dem Volke aus den Händen gerissen. — Die Kirchenmusik machte in Italien, Deutschland, Frankreich und England bedeutende Fortschritte; die musik. Aufführungen in den Kirchen ertönten wie wunderbare Erscheinungen aus einer höhern Welt, ergriffen die Gemüther gewaltig und erfüllten sie mit Bewunderung und Erstaunen. Die Musiker wetteiferten in der Vervollkommnung der bisher noch sehr unvollkommenen Kunst. Nach den Erfindungen der Tasteninstrumente und der Noten hätte man Riesenschritte in der Musik erwarten sollen; — aber sie wurde durch die Schwerfälligkeit der Tasteninstrumente gehemmt, und durch die gelehrten Fugenfreunde in Labyrinthe der Punktirkunst verleitet, wodurch die Wirkung auf das Gemüth sich verminderte. Man sieht in *Landino's* Exempel (Beilage Nr. 3.) den Beginn des willkührlichen Contrapunktirens, welches man für eine freie Kunst hielt, ohne auf den Wohllklang zu achten. — Die Componisten, deren es schon viele gab, z. B. *Walther Odington* (1240), *Robert de Handlo* (1310—70), *Marchetto von Padua* (1300), *Johannes de Muris* († 1370, der den Contrapunkt und *Canto figurato* ausbilden half, vom Takte schrieb und berichtet, dafs *Franko* diesen erfunden habe), *Ph. de Vitry* (1361) u. A. konnten der Künsteleien kein Ende finden. Sie rechneten nur, anstatt sie *singen* sollten, und machten die Tonzeichen (wie später *Okenheim*) räthselhaft, indem sie gewaltig kopf- (auch wenigstens im guten

[11]) Dies Zeitmafs bestand nur in einem Unterschiede zwischen *langen*, *kurzen* und *halbkurzen* Notengattungen. — Doch meint *G. W. Fink* in der allgem. musik. Zeit. 1828 Nr. 48—50, dafs die wahre Erfindung des Taktes auch wohl 100 Jahre später gemacht sein könne.

[12]) Der Unterschied war aber anders, wie wir ihn heut zu Tage machen. In jener Zeit und fast bis ins XVII. Jahrhundert nannte man nämlich jede mehrstimmige Behandlung eines Tonstücks, mithin auch den Choral, sobald man ihn mehrstimmig setzte, *Figuralmusik* (figuraliter); dagegen aber alles, was man im Einklange setzte, es mochten Choräle, Missen, Sequenzen etc. sein, *Choralmusik* (choraliter). Vergl. *J. F. Naue's* „Allgem. evangel. Choralbuch mit 4stimmiger Harmonie" 1829, in welchem mehre Definitionen, aus alten Urquellen gezogen, in dem Vorberichte zu finden sind.

Sinne nicht herz-) brechende Stücke lieferten. Indessen hätte dies nicht so viel zu sagen gehabt; solche Auswüchse waren dem natürlichen Gange des menschlichen Geistes angemessen, und Zeit und Vernunft verfehlten nie, die Spreu von dem Weizen zu sondern; allein die Tonkunst kam dadurch in Gefahr, sich einen schlimmen äufsern Feind zuzuziehen, dem sie, wenigstens zu der Zeit, durchaus nicht Trotz bieten konnte, nämlich ihre bisherige Beschützerin und Nährerin, die Kirche. Der Zustand der Religion war damals auf's Tiefste gesunken. Ueberall regte sich Murren, Hafs und Verachtung gegen ihre Verweser. Wenn nun diese gern Alles aufboten, um die morsche Hülle des so sehr entwürdigten Christenthums aufrecht zu erhalten, so mufste es theils ihre Galle rege machen, dafs die künstliche Kirchenmusik die Aufmerksamkeit des Volkes und selbst der Geistlichen, sowohl vom Texte als vom Priesterdienste abzog, theils meinten sie es vielleicht ehrlich mit der äufsern Religion und fühlten, dafs nur Simplicität in allen damit zusammenhängenden Dingen ihr angemessen sei. Daher erliefsen auch die Päpste und Kirchenversammlungen zu Zeiten Verordnungen gegen die Üppigkeit der Kirchenmusik, gegen den Mifsbrauch der Kunstmittel, gegen die Vermengung des Heiligen mit dem Unheiligen (vergl. II. Abschn. 1. Cap.). Das Concil zu Trier 1227, *Wilhelm Durandus* um die Zeit des Concils zu Vienne, das Concil zu Basel erhoben sich tadelnd dagegen. Der Papst *Johann* XXII. (1322) belegte die *figurative Harmonie* mit dem Bannfluche [13]), und beim Fürst-Abt *Gerbert* (*Hist. T. I, S.* 227) findet sich ein Citat in diesem Sinne, nach welchem in den Kirchen nichts gesungen oder gelesen werden soll, was nicht von der heiligen römischen Kirche ausdrücklich oder durch Zulassung geheiligt und bestätigt worden wäre [14]). Die damalige Harmonie, nach den auf uns gelangten Proben, mochte freilich ein schlechtes Vehikel der Erbauung gewesen sein, weil sie in der Periode ihrer Entstehung gegen unser Gehör [15]) und selbst noch auf der höhern Stufe ihrer Cultur im Anfange des XVI. Jahrhunderts gegen unsere Ansichten von der harmonischen Begleitung des Choralgesanges streitet (man sehe Beilage Nr. 4. eine Probe aus *Walther's* Wittenbergisch-deutsch Gesangbüchlein). Man mufs daher gestehen, dafs jener harte Ausspruch des *Johann* XXII. kein ungerechter war. Auch mehre römische *Bullen* verboten das *discantare* [16]). Überhaupt hielt man noch im XIV. Jahrhundert den mehrstimmigen Gesang für ein Verderbnifs des Gesanges [17]). Alle diese Verordnungen halfen aber wenig, weil man auf dem *kanonischen* Wege die Kunst gefunden zu haben meinte.

---

[13]) *Burney* Gesch. d. Mus. II. Bd. S. 196. *Forkel* Gesch. d. Mus. II. Bd. S. 474.

[14]) *Notabilis est, quae a Durando tradita est regula: In Ecclesia generaliter nil canendum aut legendum est, quod a Sancta Romana Ecclesia canonizatum et approbatum expresse aut per patientiam non sit.*

[15]) *Hucbald* setzt: $c\ \overset{c}{d}\ \overset{c}{e}\ \overset{d}{f}\ \overset{d}{g}\ \overset{e}{g}\ \overset{d}{a}\ \overset{e}{a}\ \overset{c}{g}\ \overset{d}{f}\ d\ e$ und sagt doch: *Videbis nascere suavim ex sonorum commixtione concentum.* Vergl. auch Beilage Nr. 3.

[16]) *Discantare* heifst eigentlich eine zweite Stimme singen; dies geschah willkührlich, über die erste Stimme (Alt) hinaus, mit vielen Verzierungen etc., „*discantat*", sagt daher *Joh. de Muris*, „*qui simul uno vel pluribus cantat*".

[17]) S. „Untersuchungen über den Ursprung der *Harmonie* und ihre Ausbildung", von *F. H. von Dalberg.* 1800.

§. 36.

Nachdem einzelne inspirirte Geister wie Flammen der Morgenröthe und wie göttliche Erscheinungen und Vorboten am verfinsterten Himmel des Mittelalters erschienen waren, geht im XIV. und XV. Jahrhundert überhaupt eine neue Sonne für die Cultur des Geistes auf. Wissenschaften und Künste steigen aus der Nacht herauf. Die Musik, besonders die Kirchenmusik, fing schon gegen die Mitte des XIV. Jahrhunderts im südlichen Theile von Italien an, nicht nur in einzelnen Sprößchen, sondern wie eine vom Frühling neu belebte Aue zu grünen und empor zu blühen. Und dies geschah besonders durch Niederländer zuerst in Rom und Neapel. Die Größe der Kirchen, die sich immer mehr hebende Pracht des Gottesdienstes und auch die Verherrlichung des Effects jener ziemlich choralmäßigen Gesänge selbst, verlangten, daß man die Singstimmen stark verdoppelte. Die Klöster und Kirchen setzten ihren Stolz in diese Musik und deren vielfache Verdoppelung; sie rivalisirten mit einander, und selbst die kleineren wollten sich bald nicht mehr mit doppelter Besetzung der, meistens 8stimmigen Choralgesänge begnügen. So wurde das Bedürfniß einer beträchtlichen Anzahl von Sängern sehr fühlbar. Diesem Bedürfniß abzuhelfen, wurden vielerlei Vorschläge gemacht, von denen immer einer verkehrter, als der andere war. Als Beleg mag einer hier angeführt werden, weil er zugleich so charakteristisch für jenes Zeitalter ist. Jeder Bauer, hieß es, der 4 Söhne hat, soll den jüngsten hergeben *und zum Dienst der heil. Kirche kastriren lassen.* Der Sohn solle dann in ein noch zu errichtendes Institut abgegeben werden, wo er auf öffentliche Unkosten im *Beten*, *Lesen* und *Singen* unterrichtet werden möge. Aus diesem Institute könne er für eine Summe Geldes einem Kloster oder einer Kirche verkauft werden. Der Sänger bleibt dann Eigenthum des Klosters oder der Kirche, die ihn gekauft hat. — Obgleich nun dieser Vorschlag zur Zeit nicht nur nicht genehmigt, sondern sogar *gemißbilligt* wurde, so scheint mir darin doch schon die Idee der später errichteten *Conservatorien* [18]), wie auch die allgemeine Einführung der *Castraten* und der *Castration* [19]) zu liegen.

§. 37.

In Deutschland beeiferte man sich nicht minder, der immer schöner aufblühenden Musik in den Kirchen und Schulen Eingang zu verschaffen. Von den Magisträten der größern Städte wurden der Singschulen immer mehre angelegt; an hohen Festtagen verschrieb man für die musikalischen Aufführungen in den Kirchen fremde Sänger aus der Nähe und Ferne. In den kleinern Städten bildete man Sängerchöre aus armen Knaben, welche von der Wohlthätigkeit der Bürger lebten und freien Unterricht erhielten. Es entstanden dadurch die *Currenden*, welche, außer ihrem Amte in der Kirche, singend über die Straßen zogen. Vor allen deutschen Län-

---

[18]) *Giovanni di Tappia*, ein Geistlicher, gebürtig aus Spanien, stiftete 1537 in Neapel das *erste* Conservatorio della Madonna di Loreto.

[19]) Castraten sollen durch die Königin *Semiramis* zuerst eingeführt sein, und um 1600 hat der Papst *Clemens VIII.* die Castration durch eine Breve, die mit der abscheulichen Clausel endigte: „*ad honorem Dei*," authorisirt. — Jetzt ist diese die menschliche Natur beleidigende Operation untersagt. Vergl. „Theorie der Stimme" von Dr. *Liscovius*. *Becker's* Abhandlung in der *Cäcilia* 1829, Mainz.

dern zeichnete sich *Sachsen* durch seine Bemühungen um die Beförderung des Gesanges aus. Schon gegen das Ende des XI. Jahrhunderts richtete zu Meifsen der Bischof *Benno*, der auch mehre Kirchengesänge verfafst hat (vergl. §. 83.), einen vollkommneren Kirchengesang ein, und zu Anfange des XIII. Jahrhunderts legte der Markgraf *Dietrich* zu Meifsen im Kloster St. Afra eine Schule an, in welcher junge Leute zu geistlichen Aemtern erzogen und während der Zeit ihrer Bildung vorzüglich auch in der Musik unterrichtet und als Chorschüler zur Beförderung des Kirchengesanges gebraucht wurden. Man brachte es bald dahin, dafs auch in Dörfern die Kirchen ohne bedeutenden Kostenaufwand ihre bestimmten Sängerchöre erhielten. Grofse *Organisten* wurden in hohen Ehren gehalten; man reiste zu ihnen hin, um ihr hohes kunstreiches Spiel zu hören, und Magistrate, welche das Glück hatten, solche Künstler in ihrer Stadt zu besitzen, verewigten ihr Andenken durch Bildsäulen.

§. 38.

Zur weitern Entwickelung der vollkommenen Harmonie trugen vorzüglich die musikalischen Instrumente viel bei, und unter diesen hauptsächlich die Orgel, die in der Kirche bald den Vorrang behauptete (s. II. Cap.) und allgemeiner in Kirchen eingeführt wurde. Die Musik überhaupt wurde schon wissenschaftlich betrieben. Die *Figuralmusik (Cantus figuratus)*, welche im XV. Jahrh. anfing allgemeiner zu werden, entwickelte sich immer mehr, indem man zuerst nur die begleitenden Stimmen einer Melodie veränderte, erweiterte und ausschmückte, wogegen die Hauptstimme (*Cantus firmus*), d. h. diejenige, in welcher die Grundmelodie enthalten war, unverändert blieb, doch so, dafs die Hauptstimme oft in eine Unterstimme, am meisten in den Tenor gelegt, mithin in der Oberstimme *punctum contra punctum*, eine zweite Melodie aufgestellt wurde [20]). Diese Gewohnheit übrigens dauerte noch lange nach der Reformation fort, und hat so manchen Anlafs gegeben, dafs aus den ältern Chorälen so viele falsche Lesarten extrahirt sind. Denn durch die verschiedenen Motivirungen der Choralzeilen, z. B. in *Walther's*, *Rhaw's* und andern alten 4- und mehrstimmigen Choralbüchern, in denen die Choräle *figuraliter* behandelt sind, hat mancher spätere Musiker nicht gewufst, welches eigentlich der richtige Gang einer Choralzeile sei. Später werden wir auf diese Thatsache noch einmal zurückkommen, und theilen zur Anschauung in der Beilage Nr. 5. ein Beispiel mit, und zwar eine Discantstimme einer harmonischen Bearbeitung der Melodie: *Vater unser im Himmelreich* (aus *Goswino's* „deutschen Liedern," Nürnberg 1581), in der nicht leicht Jemand diese Melodie verkennen, aber auch schwerlich Jemand sie vollständig herausfinden wird.

§. 39.

Ueberblicken wir die letzten Jahrhunderte und fassen nun kurz zusammen, was wir in der Musik in dem XIV. und XV. Jahrh. bereits als bekannt, aber auch in Anwendung und Uebung finden, so ist es Folgendes. Die Hauptgrundsätze harmonischer Verhältnisse *der Töne* gegen ein-

---

20) Das gebildete Ohr entdeckte die Regeln dieser Begleitungen, und man brachte sie im XVI. und XVII. Jahrhundert in eine Grammatik der Musikkunst (Contrapunkt, Compositionslehre etc.), die als *selbstständig* erkannt und behandelt wurde — und den Componisten zum Meister erhob.

ander waren aufgefunden und festgesetzt. Die Hauptgrundsätze harmonischer Verhältnisse ganzer *Tonreihen* (Melodien) gegen einander waren wenigstens nach ihren wesentlichsten Richtungen bekannt; man verstand, wie wir oben schon andeuteten, den *Punkten* (d. h. den Noten) *Contrapunkte* zuzutheilen. Die Haupthülfsmittel dazu — die Clavierinstrumente, und noch mehr die Orgeln — waren vorhanden. Die *Notenschrift*, wenn auch von anderer Gestaltung, war schon im Gebrauche und zwar nicht nur in wiefern sie die Töne selbst nach ihrer Höhe und Tiefe, sondern auch in wiefern sie deren Dauer bezeichnet [21]). *Gesang* und *Orgel* herrschten. Verschiedene *claviermartige Instrumente* dienten zur Erleichterung der Theoretiker und Componisten. *Geigeninstrumente*, wenn auch in anderer unbequemer Form, als die unsrigen, waren beliebt für zartern, mannichfaltigeren Ausdruck [22]). Durch Ausbildung des Contrapunktes wurde die Eintheilung der menschlichen Stimme veranlafst, welche auf folgende 6 Arten unterschieden wurde: *Bafs*, oder tiefste Männerstimme; *Baryton*, der Uebergang von der Tiefe zur Höhe in der Männerstimme; *Tenor*, die natürliche höchste Männerstimme; *Contraalt*, die tiefste Weiberstimme; *Mezzo-Sopran*, der Uebergang zur Höhe, und *Sopran*, als höchste Stimme. Ferner bemerken wir, dafs die Musik von Fürsten, Erzbischöfen gepflegt, von Geistlichen getrieben und beschrieben wurde, weil diese allein damals auch nur schreiben konnten und Mufse dazu hatten. Wir sehen die Musik besonders in der Kirche angewendet und in Klöstern vervollkommnet; wir finden sie aber auch schon als Unterhaltungsmittel. Als letzteres besonders seit dem XII. Jahrhunderte in den Händen der *Menestrels* oder *Menestriers* [23]), die man in 4 Classen eintheilte, nämlich in *Troubadours*, welche ihre eigenen Verse sangen, in *Sänger*, welche Dichtungen absangen, deren Verfasser nicht selbst im Stande waren, dies zu thun; in *Romanciers* oder *Erzähler*, welche in einer Art von Gesang ihre Geschichten erzählten, und in *Jongleurs* [24]), welche auf Instrumenten spielten. Fast um dieselbe Zeit blüheten in Deutschland die *Minnesänger*, die Sänger der Liebe, auch *schwäbische Dichter* genannt. Wie die Troubadours in Frankreich, waren sie Dichter, Tonsetzer und Sänger, daher sie auch von ihren Zeitgenossen *Fiedler* und *Spielleute* genannt wurden. Mit dem Anfange des XIV. Jahrhunderts verstummten diese Nachtigallen, und der Kunst bemäch-

---

[21]) Die *genauere* Eintheilung und *bestimmtere* Regulirung des Taktes überhaupt durch Vereinfachung war zwar erst die Erfindung des XVI. Jahrhund. und vorzüglich des *Orlando Lasso* (geb. 1520, † zwischen 1593 — 95).

[22]) Hierauf deuten auch die Darstellungen des himmlischen Reichs durch die ältesten Maler, wo die himmlischen Geister theils singen, *theils auf Geigeninstrumenten spielen*. Vergl. „Leipz. musikal. Zeit." Jahrg. 1832, die Abhandlung von *Fr. Rochlitz*, und Jahrg. 1833, die von *G. W. Fink* über die Geschichte der Geigeninstrumente.

[23]) Der Name *Minstrel*, *Menestrel*, *Menestrier*, war im VIII. Jahrh. der Titel, den der Kapellmeister des Königs *Pipin*, des Vaters von *Karl* dem Grofsen, führte. Hierauf wurde er dem Leiter des Chors zugetheilt, bis er jenen wandernden Künstlern beigelegt wurde, deren einziges Unterhaltungsmittel die Musik war. — *Minstrels* ist eigentlich ein verstümmelter Name der *Ministrales ecclesiae*, welche ursprünglich bei den gottesdienstlichen Ceremonien durch Bedienung der Priester die Geschäfte der Feier besorgten, Responsorien, Hymnen sangen, aber später bei weltlichen Festen Musik machten.

[24]) Das Wort *Jongleur* (prov. *joglar*) kommt von *jocus*, mittellateinisch, Spiel, d. h. Musik, und bedeutet also einen *Spielmann* oder *Musiker*.

tigten sich die Bürger in den Städten, die gleich eine Zunft daraus machten und deren Mitglieder sich *Meistersänger* nannten. Wir sahen ferner *Laudisten*, Fiedler, Spielleute u. s. w., sowohl in Gesellschaften der Grofsen, als auch auf Wanderungen, um mit ihrer Kunst Aufwartungen zu machen und damit etwas zu erwerben. Wir erblicken *Organisten*, in einzelnen Städten *Stadtpfeifer* (s. §. 86.), welche den Städtern beim Tanze dienen und „am heiligen Abend vom Thurme herab den Ruhetag verkündigen" sollten, *Chorschüler* und *musikalische Genies*, und zwar letztere am zahlreichsten und ausgezeichnetsten unter den *Niederländern* [25]). Sie waren der Zeit nach die frühesten, dem Geiste nach die tiefsinnigsten, ihren Werken nach die reichsten und auch kunstgeübtesten Meister, die nicht nur in dem Lande ihrer Väter und dem ihm nahe verbundenen Deutschland, sondern auch in England, Frankreich, Spanien, am meisten aber in *Italien* [26]), in diesem für alle Künste so empfänglichen und regsamen, durch Poesie und Wissenschaft schon seit geraumer Zeit, nun auch durch Malerei und Bildhauerei künstlerisch belebten und gehobenen Lande. Hier wirkten sie nicht blofs durch ihre Werke, sondern Mehre auch persönlich und dann durch ihre italienischen Schüler. Es erschienen eine Menge theoretischer und praktischer Werke grofser Componisten und Musikgelehrter, von denen noch Reste in alten Bibliotheken erhalten werden. Von Künstlern und Musikgelehrten verdienen aus dem XV. Jahrhundert rühmlichen Andenkens genannt zu werden: *Orgagna* (1400), *Joh. Bonadies* (Godenbach 1450), *Joh. Dunstable* und *John Hambois* (der erste Doctor der Musik in England) um 1460; *Joh. Tinctor* und *Franchino Gafforio* (Gafor) in Italien um 1450 — 90, welche mehre Tractate schrieben, von welchen das Werk des Letztern unter dem Titel: „*Practica musica*," Mail. 1496, das wichtigste ist; die Niederländer *Jacob Obrecht*, der den berühmten *Erasmus* zum Schüler hatte, geb. um 1467, *Okenheim* 1420, welcher das Muster des überkünstelten Contrapunkts ward, und *Jacopo Pratense* oder *Josquin de Prés* (auch *Jodocus Pratensis*, *Giosquino del Prato* genannt), geb. 1440, Schüler von *Okenheim*, der gröfste Componist seiner Zeit und Stifter der niederländischen Schule, u. A. [27]).

---

[25]) Den Beweis hiervon führt am vollständigsten *R. G. Kiesewetter* in der Preisschrift: „Verhandelingen over de Vraag: Welke verdiensten hebben zich de Niederlanders in de 14*e*, 15*e* en 16*e* Eeuw in het Vak der Toonkunst verworven, en in hoe verre kunnen de nederlandsche Kunnstnaars van dien Tyd, die zich naar Italien begeven hebben, invloed gehad hebben op de Muzijkscholen, die zich kort daarna in Italien hebben gevormd? Amsterdam, *J. Müller* en Comp. 1829." (deutsch). — Der päpstliche Kapellmeister in Rom, *Baini*, stimmt hiermit überein in dem Werke: „Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina" etc. II. Bd. 4. Rom 1828. Vergleiche *Fried. Rochlitz* „Für Freunde der Tonkunst" 4ter Theil. 1832. S. 36 — 48. „Allgem. mus. Zeit." 1830. Nr. 24.

[26]) Daher entstand auch der seit 200 Jahren festgewurzelte Irrthum, dafs alle künstlerische Musik aus Italien stamme, der erst seit einigen Jahren besonders durch *Kiesewetter* und *Baini* (s. die vorhergehende Anmerkung) schnell entwurzelt ist.

[27]) Es sind noch Einige, besonders Deutsche, die hier hätten mitgenannt werden sollen; da sie aber zu den ersten Choralcomponisten gehören, so werden sie mit ihren Leistungen erst im III. Abschnitt genannt werden. Ueberhaupt können dem Umfange dieses Werkes nach hier auch nur die allerwichtigsten, gleichsam die Häupter der Schulen, angeführt werden.

§. 40.

Aus dem Gesagten erkennen wir, dafs die Musik in Italien am weitesten bis 1500 vorgeschritten war, aber auch, dafs die niederländische Schule fast für ganz Europa Sänger und Componisten lieferte. Zum Schlusse dieses Zeitraums waren zur Entwickelung der Kunst durch Erfindungen der Noten, des Taktes und des Contrapunktes, im Allgemeinen grofse Hülfsmittel gewonnen. Die wahre Schönheit der Musik konnte sich jedoch erst, bei vorgeschrittener Geistescultur und bei aufgeklärteren Religions-Ansichten, mit den verbesserten Clavicordien und mit der Belebung aller schönen Künste offenbaren. In den folgenden 100 Jahren werden wir schon riesenhafte Fortschritte in der Cultur der Tonkunst finden, sowie fast in allen über die Alpen herübergekommenen Wissenschaften und schönen Künsten — vorzüglich in Deutschland durch Beihülfe der classischen antiken Literatur, und durch den gröfsern Eifer für die Sache der Protestanten.

Sowie der erste fabelhafte poetische Zeitraum der Menschengeschichte dem zweiten Zeitraume voranging, und diesem mancherlei Stoffe zu künstlerischer Darstellung überlieferte: so geht das kindliche Mittelalter, als poetischer Zeitraum in der neueren Geschichte dem ordnenden, systematisirenden XVI. Jahrh. voraus. Eben so wie dort, steht hier die Menschheit mit einem Fufse im Dunkel des Ungewissen, mit dem andern in erleuchteten Sälen der Civilisation, wo Alles in gefällige Ordnung gebracht ist. Im Zeitraume von 1000 bis 1500 ist das sogenannte Mittelalter begriffen, wo mit der Verdunkelung des Christenthums und der Vernunft, in Kreuzzügen und Befehdungen eine moderne mythische Heldenzeit eintrat. Der in Turnieren und Abenteuern erstarkte ritterliche Geist verband sich mit dem phantastischen der Dichter und Sänger. Es gestaltete sich ein jugendlicher Sinn mit christlich-einfältiger Frommheit und irdischer Liebe vereint. Das Leben ward wieder Poesie, Wahrheit, ward Dichtung, Ernst, ward Spiel in Wort und Ton. So sehen wir in dieser Zeit der kindlichen Kunst die Romanciers in Spanien, die Troubadours im südlichen Frankreich, die in England fortdauernden Minstrels, und zuletzt noch in Deutschland die Minne- und Meistersänger blühen und mit dem Schlusse dieser Periode verschwinden.

V. Capitel.

Die Theilnahme des Volkes am Kirchengesange, besonders in Deutschland.

§. 41.

Betrachten wir nun zum Schlufs dieser Periode, welchen Antheil das Volk im Allgemeinen in diesen 1500 Jahren am Kirchengesange hatte, so müssen wir im Voraus bemerken, dafs das, was wir bisher von der Ausbildung des Kirchengesanges gesagt haben, weniger das Volk, sondern vielmehr das Kirchenchor und die Geistlichkeit betraf. Allerdings hatte das Volk ursprünglich und bevor der Gesang durch Musik begleitet wurde, einigen Antheil beim gottesdientl. Gesange. Die Mitwirkung der Gemeinde bestand in laut werdenden Ergüssen des Herzens als unwillkührliche Folge des Eindrucks der Gebete, der Friedensanwünschungen, der vorgelesenen und vorgesungenen Stellen der heil. Schrift etc.; sie bestand nur in der beifälligen Beantwortung dieser einzelnen Stücke jenes noch einfachen

Gottesdienstes. Ein *Amen*, *Kyrie eleison*, Hallelujah, Osanna u. dgl., wie auch das Nachsingen der letzten Worte eines biblischen Satzes (vgl. §. 7.) war vielleicht der ganze Antheil des Volkes, welches bei seiner Ungebildetheit auch nur hierdurch am besten thätig erhalten werden konnte und sollte. Denn man findet diese Worte gleichsam als Herzensergufs in der Urkirche überall angewendet, z. B. selbst beim Abendmahl, wo die älteste Formel bei Darreichung des Brotes: „*der Leib Christi*“ und bei Darreichung des Kelches: „*das Blut Christi*“ und „*der Kelch des Lebens*“ war, antwortete der Empfänger auf beides sein *Amen* (vgl. §. 7. und 13.) u. s. w.

Wenn auch das *Singen* dieser Worte und anderer kurzer ungekünstelter Strophen mehr einem *Rufen* ähnlich gewesen sein mag, so entstanden doch daraus die Gesänge und Formen der Liturgie der ersten Kirchen. Vor der Constitution irgend einer Liturgie hatte es daher wohl als antwortende Person vielen Antheil, der aber zu der Zeit, wo der Gottesdienst öffentlich, prachtvoller, der Kirchengesang durch die Liturgie bedingt, wo, als Stellvertreter des Volkes, Sängerchöre eingeführt wurden und der Gottesdienst überhaupt musikalischer geworden war, sich immer mehr und mit *Gregor* dem Grofsen für viele Jahrhunderte fast gänzlich verlor.

Dies hatte aber auch noch einen andern Grund. In den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche wurde nämlich der Gottesdienst nur in 3 Sprachen: der syrischen, griechischen und lateinischen, gehalten [28]). Zuerst vereinigten Gesänge in der griechischen, als in der damals fast Allen verständlichen Sprache, die Bekenner des Christenthums; bald aber auch in der syrischen und lateinischen diejenigen Bekenner des Evangeliums, welchen diese Sprache eigenthümlich war. Besonders war die lateinische die Muttersprache in Italien, Spanien, Afrika und Gallien, und dieser bedienten sich die Bischöfe und Priester bei ihren gottesdienstlichen Handlungen und behielten sie auch bei, nachdem durch Einwanderung barbarischer Völker, neue Sprachen in Italien, Gallien und Spanien entstanden waren.

Der Gesang in einer dem Volke unkundigen Sprache konnte also schon defshalb nicht, oder nur zum kleinsten Theile, bei der Gemeinde bleiben.

Eben so verhielt es sich auch, als in der Folgezeit das Evangelium in Deutschland eindrang, bei dem *deutschen Volke*, auf das und dessen Antheil am Kirchengesange wir, weil dieses uns wohl am meisten interessiren mufs, jetzt ganz besonders unser Augenmerk richten wollen.

§. 42.

Wenn man an der hohen Verehrung seines Gottes ein redliches, treues Volk erkennt, so finden wir *unsere Urväter*, die *Germanen*, dieses Ruhms vollkommen würdig; denn in solchen Eigenschaften, wie in der Liebe zum Vaterlande und im damit verknüpften Muthe, für dasselbe sein Blut zu vergiefsen, suchte der Germane seine vorzügliche Gröfse.

Mit Ernst und ununterbrochener Stille ihren *Thuisko* zu verehren, bauten die Deutschen ihre Tempel auf hohe Berge oder in dichte Haine. Hier erschallten die Lieder, in welchen er ihnen seine Gesetze verkündet hatte. Wie die Griechen den *Jupiter*, so nannten auch sie den *Thuisko* ei-

---

[28]) Die ältesten liturgischen Bücher sind in keiner andern Sprache geschrieben gewesen. Vergl. *Krazer* „de Liturgiis“ p. 662.

nen Gott der Götter. Auch ihre Helden lobten sie in ihren Gesängen, wie denn *Tacitus* den Lobgesang auf den *Arminius* oder *Hermann* besonders rühmt. Unter der Menge ihrer Gottheiten finden wir auch eine des Himmels: *Alfadur* (Allvater), wie auch der Hölle: *Loke*, dem sie drei Jungfrauen beigesellten. In ihrem Himmel, oder *Wallhalla*, glaubten sie, erschallten die Lieder gefallener Helden. Der Gott ihrer Poesie und Musik war *Braga*. Sie besangen sowohl schlechte als gute Handlungen, letztere um zur Nachahmung zu reizen, erstere um davor zu warnen; weshalb sie dieselben, um desto mehr Eindruck auf das Volk zu machen, Abends vor den Häusern der Uebelthäter absangen. Diese Lieder, welche ihren Zweck, Reue und Besserung, selten verfehlten, wurden *Gesangslichter* genannt.

Unter diesen Umständen kam zu den heidnischen Deutschen das beseligende Wort des Evangeliums. Die ersten Verbreiter und Glaubenslehrer führten mit der christlichen Religion auch ihre liturgischen Bücher in lateinischer Sprache ein, in welcher noch bis auf den heutigen Tag das Meſsopfer im ganzen Occident verrichtet wird. Durch die Einführung dieser römischen Liturgie wurde also auch in Deutschland die lateinische Sprache zur Kirchensprache. Die lateinischen Gesänge dieser Liturgie waren vorgeschrieben und mufsten streng beobachtet werden. Aus diesem Grunde können wir wohl schliefsen, dafs das deutsche Volk, welches dieser Sprache nicht mächtig war, *keinen Antheil am Kirchengesange nehmen konnte*, wie dasselbe auch der Umstand beweisen möchte, dafs, so lange die römische Liturgie in ihrer alten ursprünglichen Form galt, sich kein einziges *deutsches* (also dem Volke angemessenes) *Kirchenlied*, welches mit zum Rituale gehört hätte, weder nachweisen, noch voraussetzen läfst [29]). Der einzige Antheil, den die Deutschen am religiösen Volks- und Kirchengesange nahmen, beschränkte sich in den ersten Jahrhunderten bis beinahe zum XII. Jahrh. auf das Rufen der Worte: „*Kyrie eleison*“ (Herr, erbarme dich!). Diesen uralten, einfachen, bedeutungsvollen Ruf hatten römische Mönche aus Italien, wohin er durch griechische Christen verpflanzt worden war, nach Deutschland mitgebracht. Sie wufsten den heidnischen Deutschen und den unter ihnen ansässigen Slaven nichts Beziehungsreicheres, Bedeutungsvolleres für ihre heidnischen Lieder und, bei dem Widerwillen und Abscheu dieser Völker gegen die lateinische Sprache, nichts Einfacheres zu geben. Es war dies eine Sitte, die ehedem in der latein. Kirche gewesen war, das *Kyrie eleison* oder auch *Christe eleison* sechs Mal zu beten oder zu singen. Die Geistlichkeit, die sich bald aus den neuen Deutschen Christen bildete, liefs es lange Zeit dabei bewenden; sie hatte ja selbst schon Mühe und Noth, sich an die allgemeine Kirchensprache zu gewöhnen; hierzu war nämlich, wie bekannt, die lateinische Sprache durch päpstliche Bullen, durch Beschlüsse der Kirchenversammlungen und kaiserliche Capitularien erklärt, bestätigt und angenommen.

§. 43.

Das Volk mufste sich also Jahrhunderte lang mit diesem *Kyrie eleison* begnügen. Mönche und Weltgeistliche bemühten sich zwar in so langen Zwischenräumen durch Predigten und Beichtabhören in der Volks-

---

[29]) Vergl. Dr. *H. Hoffmann's* „Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit.“ Breslau 1832.

sprache ihren Wirkungskreis segensreich zu machen, der ihnen durch die römische Liturgie beschränkt und beeinträchtigt war. Dennoch geschah für einen wesentlichen Theil der öffentlichen Gottesverehrung, für den Gesang, gar nichts dieser Art. So blieb denn natürlich das Singen lateinischer Hymnen und Psalmen allein den Geistlichen überlassen, und die Laien konnten, wenn sie nicht wörtlich alles auswendig gelernt hatten, niemals daran Theil nehmen, und auch *dann* verstanden sie nichts davon, und Niemand kümmerte sich darum, ihnen ein Verständniſs beizubringen. Keineswegs aber darf man unter *Kyrie eleison* in dieser frühern Zeit die römische Litanei verstehen, sondern nur den Anfang der Litanei, nur immer die bloſsen Worte: *Kyrie eleison.* Zeugnisse von dieser Bedeutung und Zeugnisse, worin das *Kyrie eleison* als einziger öffentlicher religiöser Volksgesang angeführt wird, kommen in der Ordensregel des heiligen *Benedictus* [30]) öfter vor; so auch in §. 12. jener alten auf diese Regel bezüglichen Bestimmungen, welche die Mönche von St. Gallen 817 entworfen: sie sollen im Ordenshause *Kyrie eleison* mit Kniebeugung einstimmig nur drei Mal nach einander beten, und zwar also: *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, *Kyrie eleison;* auf gleiche Weise im Refectorium, aber ohne Kniebeugung. Papst *Sergius III.* vermachte im Jahr 910 [31]) der Kirche zu *Candida Sylva*, einem alten Bischofssitze in der Nähe Roms, mehre Güter und liegende Gründe, und fügte nachträglich dem Genusse seines Vermächtnisses die Verpflichtung hinzu, dafs die jedesmaligen Bischöfe, ihre Priester und Geistlichen zum Heile seiner Seele *täglich* 100 *Kyrie eleison* und 100 *Christe eleison* rufen lassen sollten. — Sogar ein 300maliges Wiederholen des *Kyrie eleison* und vielleicht ein noch öfteres fand in jener Zeit statt. So pflegte beim Feste der Himmelfahrt Mariae auf dem Laurentiusberge das Volk erst 100 *Kyrie eleison*, dann 100 *Christe eleison* und endlich 100 *Kyrie eleison* zu singen [32]). In den Capitularien Karl's des Grofsen und Ludwig's des Frommen, gesammelt von *Ansegius* und *Benedictus Levita*, bestimmt das 205. Cap. des VI. Buches: wie die Christen den Sonntag feiern sollen; da heifst es denn auch: sie sollen nicht auf den Kreuzwegen und Gassen stehen und sich mit Erzählungen, Tänzen und weltlichem Singen die Zeit vertreiben, sondern zu einem weisen und frommen Priester gehen, der Predigt beiwohnen und allem, was auf das Heil ihrer Seele Bezug hat; sie sollen zur Vesper und zu den Metten kommen und alle ihr *Kyrie eleison*, sowohl beim Her- als Heimgange singen [33]). Diese Capitularien bestimmen auch im 197. Cap. des VI. Buches, dafs bei Leichenbegängnissen alle heidnischen, höchst unchristlichen Gebräuche aufhören sollen; Jeder solle hingegen, wie es sich für Christen zieme, mit andächtigem Sinne und trauerndem Herzen für die Seele des Entschlafenen die Barmherzigkeit Gottes anflehen; wer keine Psalmen wisse, solle mit lauter Stimme *Kyrie eleison*, *Christe eleison* anstimmen, wobei die Männer beginnen und die Weiber erwiedern können. — Mögen diese Zeugnisse von der gänzlichen Passivität des Volkes bei dem Singen aller durch römische Liturgie vorgeschriebenen und anderer durch das

[30]) *Mabillon* „Comment. in ordinem Roman.“ p. XXXIX.
[31]) *Ughelli* „Italia sacra“ T. I. col. 91 — 93.
[32]) Eine Beschreibung dieses Festes liefert *Mabillon*, „Commentar. in ord. R.“ T. II. p. XXXIV.
[33]) „Capit. Caroli Magni et Ludovici Pii,“ apud *Balkzium.* T. I. col. 958.

Herkommen gebräuchlich gewordener Kirchenlieder genügen. Genug wir sehen, dafs der Antheil bei Feierlichkeiten, bei Gelegenheiten [34]) in dem oft wiederholten Rufen dieser zwei Worte bestand, welches sehr wahrscheinlich bald in einen unverständlichen Jubel ausartete, was die bereits früher vorkommenden Formen *Kyrieles* und *Kyrieleis*, sowie später in andern Ländern z. B. das böhmische *Krless* und das französische *Kyrielle* zu beweisen scheinen.

§. 44.

Wie aber schon *Notker Balbulus* die sogenannten Neumen oder Jubili, diese textlosen Jubeltöne, welche auf das Allelujah in der Messe folgten und woraus die *Sequenzen* oder *Prosen* entstanden, mit beziehungsreichen Texten versah, so dachte man zu gleicher Zeit, nach der Mitte des IX. Jahrhunderts nämlich, daran, die zu einem blofsen festlichen Schrei und Jubel gewordenen Töne des *Kyrie eleison* ebenfalls mit neuen geistlichen deutschen Worten zu bekleiden und sie so bedeutungsvoll und gleichsam lebendig zu machen. Noch Jahrhunderte hindurch scheint der Schlufsvers (Refrain) der meisten geistlichen Lieder, das *Kyrie* und *Christe eleison*, welches damals nur vom Volke gesungen wurde, unsere Ansicht zu bestätigen, dafs diese Worte nicht nur der Ursprung der Theilnahme des Volkes am religiösen Gesange waren, sondern auch, dafs durch dieselben sich allmählich das deutsche Kirchenlied ausgebildet hat. So kennt man noch einen Ausruf des Volkes aus dem XII. Jahrhundert, der eine Erweiterung des *Kyrie eleison* zu sein scheint, nämlich: „Christ uns genäde, *Kyrie eleison*, die Heiligen alle helfen uns!“ Geistliche Lieder, und nur insofern *Kirchenlieder*, als sie an *hohen Festtagen*, bei Kirchweihen, Bittgängen, Wallfahrten, Jahresfesten der Schutzheiligen, Erinnerungsfeiern bedeutender politischer oder Naturereignisse und bei andern Feierlichkeiten gebraucht wurden, die allgemeine christliche Volksfeste geworden waren, und wobei die römische Liturgie nicht auszureichen schien, beweisen dies hinlänglich. Und da ohnehin bei diesen örtlichen Feierlichkeiten, wie bei der häuslichen Andacht weder durch Beschlufs einer Synode, noch durch päpstliche Bullen die Volkssprache verboten war, so können wir um so sicherer annehmen, dafs sich der blofse Ruf *Kyrie eleison* später in einen religiösen Volksgesang verwandelt habe, der aus einer Reihe von Versen bestand, welche unter sich wieder Strophen bildeten, und meist mit dem *Kyrie eleison* oder einem ähnlichen Refrain zu schliefsen pflegten [35]). Der-

---

[34]) *Kyrie eleison* war auch als Schlachtruf, als Feldgeschrei, als Dankruf bei politischen und religiösen Feierlichkeiten gebräuchlich. Vergl. *Th. Gerbert* „de cantu et musica sacra.“ T. I. p. 550.

[35]) Als Beleg führe ich die erste Strophe des althochdeutschen Gesanges auf den Apostel Petrus aus dem X:

„*Unsar trohtin hat farsalt*
sancta Petre giwalt,
Daz er mac ginerian
ze imo dingenten man.
Kyrie eleison, christe eleison!“

und die erste Strophe eines Lobgesanges auf die heilige Maria aus dem XII. Jahrhundert:

„*Ju in erde leite*
Aron eine gerte.
Diu gebar mandalon
nuzze alsô edile

gleichen *Lieder* oder *Leisen* [36]), mit und ohne Refrain, gab es also schon seit dem X. Jahrhundert bei den oben erwähnten Feierlichkeiten des Volks, und es liegt keinem Zweifel unterworfen, dafs sie nicht auch in dem vorbemerkten beschränkten Sinne Kirchenlieder gewesen sind, obgleich wegen Mangel an schriftlichen Nachrichten die eigentliche Epoche des eingeführten Kirchengesanges schwer zu bestimmen ist, da Beweise bis ins XII. Jahrhundert gänzlich fehlen möchten.

§. 45.

Erst im XIII. Jahrhundert lassen sich nur einzelne Beweise der Theilnahme des deutschen Volks am Kirchengesange beibringen. Freilich nach der vorherrschenden religiösen Stimmung der deutschen Gemüther im XII. Jahrhundert, welche in den grofsen weltgeschichtlichen Unternehmungen, den Kreuzzügen, stillbeseelende Nahrung und begeisterndes Feuer fand und so auch das geistliche Lied hin und wieder in den Kreis der öffentlichen Gottesverehrung zog, indem Geistliche und Laien aus frommer Begeisterung bisher durch Dichtung neuer Lieder dem allezeit gleich fühlbaren Bedürfnisse eines *deutschen* öffentlichen Gesanges abzuhelfen suchten — hätte man ein weit günstigeres Resultat für das folgende, das XIII. Jahrhundert, erwarten sollen. Allein jetzt traten andere Neigungen, Bestrebungen und Interessen ein, die geradezu, wenn auch meist absichtlos, in Bezug auf Entwickelung des religiösen Volksgesanges das Gegentheil bewirkten. Der Eifer für Kunst und Wissenschaft war in den Klöstern erkaltet [37]). Die Geistlichkeit, im sichern Besitze ihrer Zehnten und Pfründen, begnügte sich mit dem blofsen Ablesen lateinischer Mefsbücher und Breviere; sie sah, dafs sie mit ihrem armseligen Wissen überall ausreichte, und dafs ein gottesfürchtiger Wandel nicht eben nothwendig zum Priesterthume gehöre. Bei grofser Scheu vor eigenem frommen Denken und Handeln, hatte sie eine noch gröfsere vor allen Regungen edler geistiger Selbstthätigkeit und gewissenhaften Wandels; überall witterte sie Ketzer, überall glaubte sie durch Besserwissen, ja sogar durch Anderswissen, sich gefährdet. Das Lesen religiöser Bücher in der Landessprache, besonders das Lesen der verdeutschten Bibel, brachte unschuldig die Leser in den Verdacht und die Strafwürdigkeit der Ketzerei und wurde auf das Strengste verboten [38]). Die lateinische Sprache war und blieb im vollen Besitze ihrer vergährten Rechte, und der Clerus stand sich bei beiden Dingen gut. Bei solcher Lage der Dinge konnte sich also kein

---

die süeze hâst du vurebrâht
muoter âne mannes rât,
Santa Maria!"

an, und erinnere noch an die Strophen der im XIII. Jahrh. gebräuchlichen Lieder, namentlich: *Christ ist erstanden*, *Nun bitten wir den heiligen Geist*, *In Gottes Namen fahren wir* etc., welche alle mit *Kyrie eleison* endigen.

[36]) Diese Benennung für *Lieder* verlor sich erst im XVI. Jahrhundert. Anfangs nannte man nur die Lieder: *Leisen*, deren Strophen mit dem *Kyrie eleison* oder einem ähnlichen Refrain schlossen; später, als man auch Lieder ohne Refrain hatte, hiefsen alle Lieder ohne Rücksicht auf Inhalt: *Leisen*.

[37]) So war z. B. das einst so berühmte St. Gallen allmählich so unwissend geworden, dafs im J. 1291 das ganze Capitel mit seinem Abte nicht schreiben konnte. *Ildefons* von Arx, „Gesch. von St. Gallen" 1r Bd. S. 470 und 471.

[38]) *Schröckh's* Kirchengesch. XXVIII. Th. S. 9 — 11.

neuer Kirchengesang gestalten, und das, was dafür zu betrachten ist, stammte gewifs aus einer frühern Zeit her, obschon es sich erst jetzt nachweisen läfst. Es ist schon erfreulich genug, dafs in diesem XIII. Jahrhundert der deutsche religiöse Volksgesang nie aufgehört hat und bei vielen kirchlichen Festen und gewissen äufsern wichtigen Veranlassungen zur Volkssitte geworden zu sein scheint. So finden sich denn in diesem Zeitraume: *Oster-*, *Pfingst-*, *Wallfahrts-*, *Schlacht-* und *Schifferlieder.* Das *Osterlied: Christ ist erstanden* etc. [39]), was noch heutiges Tages in unsern Kirchen gesungen wird, war schon damals, im XIII. Jahrhundert, ein allgemein bekanntes Kirchenlied. Gewifs ward es schon damals der Liturgie einzelner Kirchen einverleibt. So wird es ausdrücklich erwähnt in einer gleichzeitigen Handschrift zu Kloster *Neuburg* (in Oesterreich), worin die Geschichte der Auferstehung Christi in einem zierlichen und andächtigen Osterspiel dargestellt wird. Die Personen waren Pilatus, die hohen Priester u. s. w., die ganze Versammlung ward beschlossen mit dem Gesang: *Christ ist erstanden.* Dafs auch dies Lied noch im XIV. Jahrhundert gesungen wurde, davon gibt das Osterlied: der *Lenz* (du Lenze guot etc.), von *Conrad von Queinfurt*, Pfarrer zu Steinkirchen am Queis († 1382 zu Löwenberg) und zwar in der fünften Strophe, Nachricht, von welcher der Anfang heifst:

„In fröuden gróz lát ir iuch hiute hoeren,
lát klingen hellen süezen klanc,
ir lein in kirchen, ir pfaffen in den koeren,
zem widergelt sí iur gesanc.
nú singet: „Christus ist erstanden“
wol hiute von des tódes banden — etc.

Hierdurch wird also bestätigt, dafs der Ostergesang: „Christus ist erstanden“ etc. sowohl in *Schlesien*, als in *Oesterreich*, ja in ganz Deutschland, bekannt war und unter die ältesten Kirchenlieder gehört. Es hatte drei Strophen; die erste mit der ursprünglichen Melodie [40]) theile ich in der Beilage Nr. 6. mit. — Des alten Pfingstliedes: *Nu biten wir den heiligen Geist* etc., das auch noch jetzt gesungen wird, gedenkt der Franziscaner *Berthold* in seinen „deutschen Predigten,“ S. 229, als eines damals in der Mitte des XIII. Jahrhunderts gangbaren geistl. Liedes. Er theilt daselbst nur die erste Strophe mit. Wahrscheinlich hatte das Lied nur die erste Strophe, zu der Luther später mehre hinzu dichtete. *Georg Wicelius* in seinem „Psaltes ecclesiasticus“ Bl. 112 a., führt auch nur die erste Strophe dieses Liedes an mit der Ueberschrift: „Hie sing die ganze Kirch.“ Aufser diesen Liedern mufste das Volk gewifs noch manche auf Bittgängen, Wallfahrten, bei Schlachten und zu Schiffe singen, die geistliche Gesänge waren. Das Schifferlied (später auch bei Wallfahrten benutzt): *In Gottes Namen fahren wir* etc., dessen Melodie später zu dem Liede: „Dies sind

---

[39]) Diese Worte enthalten auch den Ostergrufs der ersten Christen, womit sie ihre Freude des Tages aussprachen, und worauf ein Freund dem andern freudig antwortete: *Wahrlich, er ist auferstanden.* Uebrigens hat sich diese schöne Sitte in der griechischen Kirche noch bis jetzt erhalten. „Χριστὸς ἀνέστη“ spricht der Eine, „ἀληθῶς ἀνέστη“ der Andere.

[40]) Um die Uebersicht der Melodie zu erleichtern, sind die Breves der Urschrift in halbe Taktnoten, dessen Semibreves und Minima in Viertel und Achtel verändert.

die heiligen zehn Gebot," benutzt wurde, stammt sehr wahrscheinlich aus dieser Zeit. — Die Lieder der Kreuzfahrer ins gelobte Land, gewöhnlich *kriuzeliet* genannt, gehören wohl nicht hierher; sie sind mehr Herzensergufs einzelner pilgernder Dichter. Die Lieder der Wallfahrer nach Rom scheinen dagegen wirkliche Volkslieder gewesen zu sein. Diese Wallfahrten wiederholten sich jährlich und waren besonders im XIII. Jahrhundert in Deutschland sehr beliebt. Als der heilige Franciscus im J. 1221 zur Ausbreitung seines Ordens den zweiten Versuch einer Mission nach Deutschland machte, liefs er durch den Bruder *Elias* auf dem Ordenscapitel die versammelten Mönche also anreden: „Meine Brüder, es gibt eine gewisse Gegend, Deutschland genannt, worin Christen wohnen und recht fromme, welche, wie ihr wifst, oft in unser Land mit langen Stäben und grofsen Stiefeln, bei der heftigsten Sonnenhitze im Schweifse badend, pilgern und die Schwellen der Heiligen besuchen, und Loblieder Gott und seinen Heiligen singen" [41]). Auch die Lieder der *Flagellanten* (Geifsler, Kreuzbrüder etc.) im XIII. und XIV. Jahrhundert, so merkwürdig sie sind, können nicht als Kirchenlieder gelten.

§. 46.

Im XIV. Jahrhundert geschah für deutschen Kirchengesang etwas, aber wie gewöhnlich, nur von Einzelnen. Man predigte wohl deutsch, aber man sang fortwährend lateinisch, und die Vulgata und die römische Liturgie blieben in ihren vergährten, von der Kirche geheiligten Vorrechten. Uneinigkeit im deutschen Reiche und in der Kirche, Hungersnoth, Pest und dergleichen traurige Ereignisse mochten auch für deutschen Gesang nachtheilig gewirkt haben. Dennoch erhielten sich unter dem Volke durch Ueberlieferung die angeführten Lieder, die bei der häuslichen und öffentlichen Andacht gesungen wurden. Auch mag das Osterlied: *Du lenze guot* etc. (s. §. 45.) in den Mund des Volkes übergegangen sein, eben so noch einige andere, die im II. Abschn. §. 68. nachgewiesen werden sollen.

§. 47.

Für Entwickelung und Aufnahme des deutschen Kirchenliedes beim Volke zeigt sich das XV. Jahrhundert bei weitem günstiger. Die religiöse Richtung der Gemüther war jetzt nicht mehr so lediglich hervorgerufen und bedingt durch die schrecklichen Ereignisse der Zeit, Hunger und Pest, wie im XIV. Jahrhundert, sondern fand einen tiefern Halt in den religiösen Streitigkeiten und den geistigen Regungen der gebildeten Stände, sie dauerte auch länger und konnte sich allgemeiner verbreiten. Die Kirchenversammlungen und Synoden in diesem Jahrh. boten vielfachen Stoff zum Nachdenken über kirchliche Angelegenheiten. Die Lehren und Meinungen der Hussiten erhielten sich das ganze Jahrhundert hindurch und fanden vielfache Anhänger und Vertheidiger. Seit *Joh. Hufs* zu Anfange des Jahrhunderts *Wiclef's* Lehren und Grundsätze empfohlen und vertheidigt, wider den Ablafs und das Schisma der Päpste, wider die Sittenlosigkeit des Clerus und manchen kirchlichen Unfug gepredigt hatte, standen auch andere erleuchtete und fromme Männer auf, die gleiche und ähnliche Gesinnungen theilten, und von der Nothwendigkeit einer Verbesserung des geistlichen Standes und des Christenthums durchdrungen und beseelt waren. Doch geschah weder von diesen Concilien, noch von

[41]) *L. Wadding* „Annales Minorum" T. II. Romae 1732. fol. p. 3.

irgend einer geistlichen Macht für den Cultus in der Landessprache etwas, da die Bemühungen der Hussiten (s. II. Abschn. §. 71.), wie frühere Ketzer, wohl darauf hätten führen sollen, dafs der Gottesdienst in der Muttersprache allezeit ein gefühltes Bedürfnifs und Verlangen gewesen ist. Dessenungeachtet erhielt sich der deutsche religiöse Volksgesang; viele deutsche geistliche Lieder der Vorzeit lebten noch in Aller Munde, neue eigenthümliche entstanden und die lateinischen Hymnen sang man häufig in deutscher Uebersetzung. Im II. Abschnitt §. 68 — 71. werde ich die geistlichen Volkslieder, die wahrscheinlich im oben angegebenen beschränkten Sinne Kirchenlieder waren, aufführen. Hier mögen nur noch einige Zeugnisse folgen, welche die einzelne Theilnahme des Volks bei kirchlichen Feierlichkeiten und sonstigen zur Andacht stimmenden Veranlassungen bestätigen.

§. 48.

Joh. Busch (geb. 1400) schrieb als Prior zu Sulta bei Hildesheim im J. 1473 die Denkwürdigkeiten seines Lebens [42]), und sagt in denselben, dafs er, als er damals im Kloster Neuwerk bei Halle lebte, vom Markgraf *Friedrich* von Brandenburg nach Giebichenstein zur Osterfeier eingeladen sei. „Als wir nun ins Schlofs zum Hofe gelangt waren," erzählt *Busch*, „rief mir der Markgraf von Brandenburg zu und sprach: „ „Herr Propst, seid willkommen! Kommt zum Wasser und lafst euch waschen auf das Mittagsmahl." " Als wir Alle gewaschen waren, sangen sie sämmtlich im ganzen Hofe das deutsche Osterlied mit lauter Stimme: *Christus ist uferstanden von des* etc. Nachdem man das drei Mal gesungen hatte, schickte man sich an zu Tische zu gehen." — Den Ostergesang: *Christus ist erstanden*, hat Bischof *Rudolph II.* zu Würzburg (1466 — 1495) in seiner Agende, den Geistlichen bei der Ceremonie der Auferstehung anbefohlen [43]). In den Diöcesen Mainz, Trier, Cöln, Worms und Speyer mufste der Priester, wenn er in der Osternacht das Kreuz aus dem Grabe erhoben hatte, mit dem Volke drei Mal um die Kirche gehen, jedesmal mit dem Kreuze an die zugeschlossene Kirchthür stofsen, dabei singen: *attollite portas principes vestras* etc. und nachher in der Kirche anstimmen: *Christus ist erstanden* [44]). Dieser Gesang wurde auch beim Osterfeuer von dem Volke gesungen. Am *Himmelfahrtstage* pflegte man in den Stiftskirchen, auch wohl in andern, um die Auffahrt Christi dem Volke recht anschaulich vorzustellen, eine kleine Bildsäule unsers Heilandes in die Höhe zu ziehen und dabei zu singen: *Christ fuhr gen Himmel* [45]). Bei der *Pfingstfest-Ceremonie*, bei der man eine lebendige, oder hölzerne Taube hinabfliegen liefs, war es gebräuchlich, das Lied: *Nun bitten wir den heiligen Geist* etc. zu singen [46]). Von der Weihnachtsfeier, wie sie ehemals

---

[42]) Sie sind unter dem Titel: „Liber reformationis monasteriorum Saxoniae" in *Leibnitii* „Scriptt. Rer. Brunsv." T. II. v. 476 — 506; 806 bis 972. vorhanden.

[43]) S. kurze Geschichte der deutschen Kirchenlieder in dem ersten Bande der „Literatur des katholischen Deutschlands", Coburg, 1776. S. 67.

[44]) *Serverus* „parochiae Mogunt." p. 225. „Agenda pastoralia sive ritualia Archidioec. Mogunt. Trevir. et Colon. etc. in compendium redacta." p. 270.

[45]) „Manuale eccles. pro Archidioec. Mogunt. Lotharii Francisci Archiepiscopi" p. 139.

[46]) ibid. p. 154.

in Franken begangen wurde, meldet zu Anfange des XVI. Jahrhunderts *Johannes Boemus von Aub* [47]): „Auf das Altar wurde ein kleines Jesu Kind gelegt; die Knaben und Mädchen tanzten eins herum, und die Alten sangen dazu nicht viel besser, als die Corybanten.“ Aufser den hohen Festen pflegte man zu Mainz *vor* und *nach* der Predigt deutsche Lieder zu singen. Dies bezeugt *Florentius Diel*, 1491 Pfarrer daselbst [48]) und sagt, dafs der Gesang: *Christ ist erstanden*, von Ostern bis zur Himmelfahrt Christi alle Sonntage vor und nach der Predigt vom Prediger angefangen und vom Volke fortgesetzt würde. Dafs dieser Gesang auch in Schwaben i. J. 1506 bei der Predigt gesungen worden sei, ersieht man in *Joh. Wolf's* „Geschichte“ etc., der auf *Heinrich Bebel's* Schriften hinweist.

§. 49.

Noch ist zu bemerken, dafs an hohen Festen in ältern Zeiten auch *vermischt* gesungen wurde, d. h. eine Strophe *lateinisch* von den Geistlichen und eine Strophe *deutsch* von dem Volke. Ein Beispiel von dieser Art zu singen führt *Buschius* in seinen Schriften von der Stadt *Halle* an [49]). Zwischen dieser und dem Kloster, das *neue Werk* genannt, versammelten sich die Bürger am Himmelfahrtstage auf dem Felde; der Propst mit seinen Geistlichen und andern Priestern kamen auch dahin und sangen: *Salve festa dies* etc., *victimae paschali laudes* etc. Das Volk beiderlei Geschlechts sang nach jedem lateinischen Verse einen deutschen, ohne Zweifel aus demselben Gesang, bis der Propst von seinem Stuhl aufstand und mit der Procession in die Kirche ging. Da setzte er sich beim Taufstein nieder und stimmte das Lied an: *Sedit Angelus*, worauf die Anwesenden ihre deutschen Lieder fortsetzten [50]). Nicht nur im Erzstifte Magdeburg, sondern auch in andern Bisthümern, namentlich in dem Bamberger und Würzburger, war der *vermischte* Gesang schon von Rudolph II. im XV. Jahrhundert angeordnet worden [51]).

§. 50.

Der Geistlichkeit und den Synoden, deren in Deutschland im XV. Jahrhundert an 80 gehalten wurden, wäre es bei diesen Umständen leicht gewesen, deutsche Gesänge, die das Volk mitsingen konnte, überall beim Gottesdienste einzuführen. Aber sie fühlten sich vielleicht nie abhängig genug vom römischen Einflusse, scheueten sich auch wohl gar den Bedürfnissen *der* Seelen, die zunächst ihrer Pflege anvertraut waren, abzuhelfen, sobald sie die herrschenden Ansichten und Grundsätze der Kirche dabei gefährdet sahen. Es blieb dahei meist beim Alten. Das Volk hatte hier und da nur einigen Antheil am deutschen Gesange an hohen Festen,

---

[47]) „De moribus, legibus et ritibus omnium gentium“ lib. 3. cap. 15.

[48]) Vergl. *Joh. Wolf's* „kurze Geschichte des deutschen Kirchengesanges im Eichsfelde“ etc. S. 46.

[49]) Folgende Lieder scheinen, nach ältern Gesangbüchern, in welchen auf jede lateinische Strophe eine deutsche folgt, zu urtheilen, auf diese Art noch lange nach Luther gesungen zu sein: *Dies est laetitiae — Quem pastores laudavere — Puer natus in Bethlehem* u. a. Von letzterm Liede sagt *Lucas Lossius* in seiner „Psalmodia, hoc est Cantica sacra veteris ecclesiae selecta, etc. Wittebergae 1569“ pag. 29: *pueri praecinunt choro*: „*puer natus in Bethlehem.*“ *Chorus totus repetit germanice*: „*ein Kind geboren tho Bethlehem.*“ S. II. Abschn. §. 70.

[50]) *Leibnitz* T. II. „Script. rer. Brunsvic.“ p. 500.

[51]) S. *M. Bernhard's* Vorrede zu *Göze's* „Beiträge zur Geschichte der Kirchenlieder“ etc. 1776.

und unter der Messe *gar keinen*. Denn dafs die Katholiken unter der Messe deutsche Lieder singen durften, ist erst nach der Mitte des XVI. und im Anfange des XVII. Jahrh., und zwar nur in einigen Bisthümern gestattet worden. Am frühesten hat es die Synode zu *Schwerin* erlaubt, die 1492 nachgab, dafs während der Messe ein Gesang in der Muttersprache auf der Orgel, oder im Chor von dem anwesenden Geistlichen gesungen werden durfte. Sie beschlofs nämlich in gedachtem Jahre: „Auch setzen wir fest und befehlen, dafs jeder Priester unsers Sprengels, wenn er mit der Gnade Gottes ausgerüstet das Amt der Messe gesungen hat, *Gloria in excelsis*, das *Credo*, das Offertorium, die Präfatio nebst dem Vaterunser nach den Beschlüssen der heiligen *Canones* singen soll, ohne etwas wegzulassen, zu mindern oder abzuschneiden; oder es sollen die Geistlichen, die eben gegenwärtig sind, ein anderes Responsorium oder ein deutsches Lied statt der oben angeführten auf der Orgel oder im Chore singen“ [52]). Wahrscheinlich hatte diese Bestimmung ihren Grund in einer längst vergährten Gewohnheit, dafs nämlich das Volk an Festtagen und sonstigen Feiern deutsche Lieder anstimmte. Konnte man doch nicht umhin, das: *Christ ist erstanden*, in die Agende als ein zur Liturgie gehöriges Lied aufzunehmen. Wohl in allen in Deutschland, wenigstens in den meisten gedruckten lateinischen Agenden von 1480 an bis in die zwanziger Jahre des nachfolgenden Jahrhunderts ist der Anfang dieses Liedes abgedruckt. In der Würzburger z. B. von 1482 heifst es am Ostertage: „Wenn das vollendet ist, werde begonnen *Victimae paschali laudes immolent christiani*, nebst dem deutschen Liede: *Christ ist erstanden*. Darauf werde die *Prosa* begonnen: *In die paschae, Benedictio agni*“; und in der Breslauer vom Jahr 1496, gedruckt 1499, wiederholt 1510, heifst es ebenfalls am Schlusse der Osterfeierlichkeiten: „Darauf wird hinzugefügt die Antiphone: *Surrexit dominus de sepultura*, welche drei Mal gesungen wird und immer lauter; darauf wird gesungen die *Prosa: Victimae paschali*, ganz aus, und *Christ ist erstanden*, nach jedem Verse, wenn's beliebt, *Salve festa dies;* endlich: *Regina coeli* u. s. w.“

§. 51.

Auf Einiges, was die Theilnahme, welche das deutsche Volk wenigstens in den letzten Jahrhunderten dieser Periode hin und wieder am Kirchengesange hatte, zu bestätigen scheint, sowie auf die vorlutherschen Kirchenlieder, — werden wir im II. Abschnitt §. 68. ff. zurückkommen. Genug, dafs wir in diesem Abschnitte gesehen haben, wie unser deutscher Choral aus dem Geiste und Sinne, und aus der Gesangweise *des Volks entsprungen*, wie er schon beim öffentlichen Gottesdienste *versucht* und auf diese Weise unserm evangelischen Gottesdienste *vorbereitet* wurde. Im folgenden Abschnitte werden wir nun sehen, wie er, durch die heiligen Gegenstände, worauf er angewendet wird, mit Ernst *veredelt*, und durch die gesammte Lage des deutschen Volks — selbst durch den Druck, der die Kraft hervorrief, dann später durch den Kampf, der sie stärkte — *gehoben*, und bei seinem Erfolge mit ungemeiner *Vorliebe behandelt* wird. Wir werden auch zu bemerken Gelegenheit haben, wie er vom Volke, das, statt ein üppiges Tongewirre zu hören, jetzt selbst in diesen ehrwürdigen Liedern sein Entzücken aussprechen konnte, — mit Beifall und Enthusias-

[52]) *Swerinensis Synodus* 1492 *Gerbert* „de cantu“ etc. T. II. p. 198.

mus aufgenommen wurde. Wir werden aber endlich auch sehen, dafs der Kirchenchoral durch mehre der gröfsten Tonmeister lutherischer Confession reicher und mannichfaltiger ausgebildet, der Eigenthümlichkeit und dem Charakter nach als religiöser Volksgesang höher, kurz zur *Vollkommenheit* gehoben wird, so wie wir Deutschen ihn, wenn auch nicht mehr durchgehends in seiner alterthümlichen Reinheit und Einfalt noch als Eigenthum, genau genommen, als ausschliefsliches Eigenthum, besitzen.

II. Abschnitt.

Glanz- und Kraft-Periode.

Von der Reformation bis zum Schlusse des XVII. Jahrhunderts.

I. Capitel.

Dr. Mart. Luther, als Reformator des Kirchengesanges.

„*Ich wollte alle Künste, sonderlich die Musica, gern sehen im Dienst Des, der sie gegeben und geschaffen hat.*“ *Dr. Mart. Luther.*

§. 52.

Wir können wohl behaupten, dafs keine weltgeschichtliche Begebenheit von so grofsem Einflufs auf Künste und Wissenschaften gewesen ist, als die *Reformation*. Sie war es auch in Bezug auf *Musik* und besonders auf *Kirchengesang*. Mit ihr beginnt überhaupt eine ganz neue segensreiche Epoche, und die Geschichte des Kirchengesanges wird höchst merkwürdig.

Wenngleich die Reformation, zu welcher *Luther* den Grund legte und die der *evangelischen* Kirche ihr Dasein gegeben hat, zunächst nicht von der Verbesserung der gottesdienstlichen Übungen und Gebräuche ausging: so standen doch die gleich beim Beginn derselben festgestellten religiösen Ansichten und Grundsätze in einem zu genauen und vielseitigen Zusammenhange mit der äufsern Gottesverehrung, und die, namentlich auch in Deutschland, hergebrachte Einrichtung der letztern hatte des Mangelhaften und Unzweckmäfsigen zu viel, als dafs sie nicht von dem Einflusse jener Grundsätze sehr bald hätte berührt werden, und durch ihn mancherlei Veränderungen erfahren sollen. Dies mufste natürlich auch bei dem gottesdienstlichen Gesange der Fall sein; mufste es um so mehr sein, da der Gesang schon von den ältesten Zeiten her den vornehmsten Theil der öffentlichen Religionsübungen ausmachte und ganz vorzüglich dazu diente, die von der Kirche angenommenen oder vorgeschriebenen Lehren als wirkliche allgemeine Überzeugung auszusprechen. Nur kam es darauf an, wie weit der Einflufs der Reformation in dieser Hinsicht gehen, wie viele und welcherlei Veränderungen er herbeiführen werde. *Luther, Bucer, Ökolampadius, Zwingli* waren ohne Zweifel, was die wesentlichen Punkte der Religion und des Christenthums betrifft, in ihren Überzeugungen mit einander einig, und doch welche Verschiedenheit in ihren Ansichten von der Einrichtung des kirchlichen Gottesdienstes und in der Gestalt, zu welcher sich derselbe bei den von ihnen gestifteten Parteien ausbildete! Offenbar hatte diese Verschiedenheit nicht blofs in den dogmatischen Vorstellungen jener Männer ihren Grund, sondern sie rührte grofsentheils von ihrer be-

sondern Denk- und Empfindungsweise, von der Richtung und Bildung ihres Geschmackes, von der Beschaffenheit ihres Temperaments und überhaupt von ihrer gesammten Persönlichkeit her.

§. 53.

Der Einfluſs dieser Umstände konnte am wenigsten bei einem Manne ausbleiben, dessen Charakter ein so eigenthümliches Gepräge hatte, als der Dr. *Martin Luthers*. Der Einfluſs desselben und der Reformation, welcher sich auf alle Theile des kirchlichen Lebens ausdehnte, zeigte sich in Hinsicht auf den musikalischen Theil des Cultus hauptsächlich in dem Bestreben, diesen nicht als ein *arcanum* einer vom Volke getrennten, der Gottheit sich näher glaubenden Priesterklasse betrachtet zu wissen, sondern ihn dem Volke unmittelbar nahe zu bringen und dasselbe an ihm Theil nehmen zu lassen. Diesem Bestreben nun verdanken wir die Entstehung so vieler Choralmelodien, oder geradezu gesagt: des *Choralgesanges in Deutschland*. — Die Musik war bekanntlich meist in Klöstern halb versteckt geblieben; durch die Reformation bekam sie eine *bedeutend* andere Richtung, einen weit ausgedehntern Wirkungskreis. Das Volk sollte ja mitsingen, ja, es sollte sogar zu Hause, in den Familien zur Andacht und Erbauung gesungen werden und wurde auch gesungen. *Benno* † 1107, Bischof zu Meifsen, Verfasser der Melodie: „Ein Kindelein, so löblich etc.“; *Bolandus*, 1495, Verf. der Melodie: „Da Christus an dem Kreuze stund etc.“; *Heinr. Isaak*, 1490, Verf.: „O Welt ich mufs dich lassen (Nun ruhen alle Wälder)“ [53]), *J. Hufs* † 1415, „Jesus Christus, unser Heiland, „Wohl dem, der in Gottesfurcht steht“ und mehre Melodien der böhmischen Brüder (s. weiter unten); *Heinr. Fink* und *Thomas Stolzer*, Verf. einiger Choralmelodien in *Hans Walther's* Cantional und in *Rhaw's* „Newe deutsche geistliche Gesänge“, waren nebst einigen schon früher genannten gleichsam die Vorläufer der eigentlichen Choralmelodienzeit, deren Heros Dr. *Martin Luther* (1483—1546) neben seinen vielen andern grofsen Verdiensten in einem so hohen Grade wurde. Um dies recht zu erkennen, ist es nöthig, den Standpunkt der kirchlichen Musik *vor* und gleich nach der Reformation oder überhaupt den katholischen Kirchengesang ins Auge zu fassen und ihn mit dem, mit der Reformation beginnenden oder durch *sie* veranlafsten, zu vergleichen.

§. 54.

In den Jahrhunderten, da die *römisch-katholische* Kirche ihre Alleinherrschaft zu gründen begann, benutzte die Hierarchie diesen Umstand, um die Gemeinde fast ganz auszuschliefsen vom thätigen, auch vom Verstande geleiteten Antheile am Gottesdienste. Der Gesang kam fast aus-

---

[53]) Der Recensent in den Annalen der gesammten Theologie will den *Heinr. Isaak* nicht für den Verfas. der Melodie zu „Nun ruhen alle Wälder etc.“ gelten lassen. Er sagt: „Diese Melodie war im Charakter der jonischen Tonart ursprünglich für den Thürmer zu Mittelwalde in der Mittelmark, wo der Verf. des Liedes, *Paul Gerhardt*, als Propst lebte, bestimmt, um auf 2 Thurmtrompeten als Abendlied abgeblasen zu werden, wie das der ganz einfache Gesang der Melodie beweist; mithin kann diese Melodie nicht schon ums Jahr 1490, also *vor der Reformation* gesetzt sein.“ Das von dem Recens. Erzählte kann immerhin sein, aber die von *Heinr. Isaak* stammende Melodie zu einem weltlichen Liede (vergl. weiter unten) wurde auf Paul Gerhardt's geistliches Lied übertragen. — Ueberhaupt über diese Lieder weiter unten mehr.

schliefslich in den Besitz der Priester und ward die geheiligte Sprache, in welcher der Geistliche als vermittelnde Person, die Gebete der Gemeinde der Gottheit vorträgt. Defshalb war die erste Kirchenmusik nur Vocalmusik, und zwar ohne allen künstlichen Schmuck. Späterhin, als die Ceremonien der katholischen Kirche an Einfachheit verloren und mehr eine prunkende und prächtige Gestalt annahmen, geschah dies auch mit der Musik; statt dafs sie früher nur aus reinen, ungetrübten und vollen Accorden bestand, also alles das entbehrte, was wir heut zu Tage kunstvolle Arbeit nennen, mufste sie nun mit dem Zunehmen der Pracht in dem Ritus auch an äufserlichem Schmuck gewinnen; die Instrumentalmusik wurde mit der Vocalmusik vereinigt; man bestrebte sich, die Musik mehr durch weltlichen Glanz zu erhöhen. Dessenungeachtet blieb sie immer nur Eigenthum und Sprache der Geistlichkeit, und die Gemeinde blieb in der Kirche im Verhältnifs zur Geistlichkeit meistens nur eine stumme Person. Die Musik in der katholischen Kirche war und blieb an fest bestimmte Kirchentexte gebunden, welche ein kanonisches Ansehen erhalten hatten, und nach hergebrachter Weise gesungen werden mufsten. Die *Gebetgesänge* waren auf jedes Fest *fixirt*. Auch gab es *feste* Melodien auf diese *Worte*. Die Componisten verfuhren mit den Tönen ohne Tendenz, ohne Intelligenz, ohne Rücksicht auf religiöse, moralische und ästhetische Wirkungen; der Text war nur der Faden, gleichviel von Seide oder von Leinen, woran sie ihre künstlichen Perlen aufreihten. Die Töne und ihre künstliche Zusammensetzung galten Alles; das sinnreiche Gewebe derselben wurde oft unabhängig von den Worten verfertigt, diese ihm wohl oder übel untergelegt, oder auch wohl der Text nur zu Anfang angedeutet und seine Unterlegung den Sängern völlig überlassen [54]). Der höhere eigentliche religiöse Zweck des demüthigen Opfers, welches in der katholischen *Messe* das Wesen der Religion und der Gottesverehrung ausmacht, ging ganz verloren und der mechanische Gebrauch der Messen, Responsorien u. s. w., sowie der festgehaltene lateinische Text liefs die Zuhörer ohne innere Theilnahme. Wenn auch in dieser Periode manches Grofse und Schöne geschaffen ward, was selbst noch in unsern erhabensten Choralmelodien lebt, so konnte doch bei der ganzen Lage der Verhältnisse mit der Zeit eine Entartung der Kunst nicht ausbleiben. Denn da die Gemeinde in dem Gesange nicht den Worten nachfolgen konnte, da er für die Mehrzahl in einer unverständlichen Sprache geschah, so fehlte auch der geistlichen Musik bald die nationale Theilnahme, und das Dunkel oder der blendende Glanz und Weihrauchwolken, in welche alles, was zum Cultus gehörte, eingehüllt ward, verwahrte vor dem falschen, freilich aber auch vor dem belebenden richtigen Urtheile der Menge und so, indem die eigentlichen Ausüber der Kunst in Sitte und Glauben sanken, mufste die Kunst nothwendig in jene Künstelei versinken, welche kurz vor dem Wendepunkte der römischen Gröfse den römischen Hof oder vielmehr die Kirchenversammlungen zu dem Gedanken bewegen konnte, alle Musik, weil

---

[54]) Wie sehr man für das Auge allein gearbeitet, zeigen die lächerlichen Mittel, die man ersann, dem Mangel an Ausdruck abzuhelfen. Man färbte die Noten *schwarz*, wo von Finsternifs, Schmerz, Trauer die Rede war; *roth*, wo von Licht, Sonne, Purpur vorkam; *blau*, wo Himmel; *grün*, wo Wiesen, Auen, Felder, Bäume erwähnt wurden u. s. w.

Verständlichkeit und Empfindung, also auch die Theilnahme, durch contrapunktische Künsteleien zerstört war, zu verbannen. Vergl. §. 52.

§. 55.

Denn zu diesem Unwesen gesellte sich noch eine anstöfsige Vermischung des Unheiligen mit dem Heiligen. Diese fand bei dem kirchlichen Gesange und bei dem Orgelspiele in gleichem Mafse statt. Was den kirchlichen Gesang betrifft, so hatte man schon mit *Hucbald* begonnen, auf alte Kirchenweisen als Grundlage ein, wenn auch anfangs rohes, harmonisches Gebäude aufzuführen. Je mehr die Geschicklichkeit hierin wuchs, erhöhte sich der Reiz, eine ähnliche Behandlung auch bei Volksweisen zu versuchen. Seit der Mitte des XIV. Jahrhunderts wurde die harmonische Behandlung auf die Mefshymnen ausgedehnt. Sei es nun Mangel an Empfindung, war es das Festhalten an dem bisher Gewöhnlichen, oder auch wohl besondere Neigung und Verehrung für die trefflichsten der alten Kirchengesänge: sie eben behielt man bei als Grundlage der neuen harmonischen Gebäude, legte diesen die Worte der Mefsgesänge unter und benannte die so entstandenen Compositionen nach ihren Themen. Allein man blieb dabei nicht stehen. Die gefälligern, bewegtern, reizendern Melodien der Volksgesänge, meist niederländischer, deutscher, französischer, spanischer Componisten, weil die damals lebenden fast nur solcher Abkunft waren, wurden nicht minder als Themen gewählt, und man scheute sich nicht, die Messen nach ihnen: „von den rothen Nasen *(des rouges nez)*, küsse mich *(baisez-moi)* u. s. w.“ zu benennen. Der wunderliche Contrast des Namens und der Bestimmung des Musikwerkes, welcher dadurch entstand, reizte, wie alles Seltsame, zu allerhand Einfällen, und so durfte *Josquin* es wagen, selbst durch die Töne des Thema's seiner Messe *la sol fa re mi* einen Hofmann Ludwigs XII. von Frankreich neckisch an seine ausweichende Rede: „*laissez faire moi*“ zu erinnern, mit denen er seine dringenden Gesuche um eine Pfründe hinhielt. Die Orgelspieler, die bis dahin nichts eigens für ihr Instrument gesetzt vorfanden, hatten nur die Wahl zwischen den sogenannten *ricercari*, mehrstimmige, wortlose Compositionen, welche an Umfang, an Modulationen, an allerhand künstlichen Verflechtungen reicher als die Gesangstücke waren, oder zwischen den Gesangstücken, und theilte also mit dem Gesange gleiche Mängel und Gebrechen. Ja, der Reiz, profane Themen zu wählen, profane Compositionen auch wohl geradehin auszuführen, war für den Orgelspieler noch gröfser, da hier weder ein Gegensatz mit dem Worte, noch, wie es schien, ein Anstofs bei der Wahl stattfinden konnte, da ja keins der muthwilligen frechen Worte vernommen wurde, welche den allein vorgetragenen Tönen ursprünglich unterlagen. Wie sehr dies Alles der Würde des Gottesdienstes widersprechen mufste, kann Jeder leicht ermessen. Die bisherigen Verordnungen und Einschreitungen (s. §. 35.) gegen diese Mifsbräuche waren bisher fast ohne allen merklichen Erfolg gewesen. Der tridentinischen Kirchenversammlung blieb es vorbehalten, wirksamer dagegen zu verfahren.

§. 56.

Es ist eine allgemein verbreitete Meinung, als habe *Marcellus* II., sei es als Vollstrecker der zu Trient gefafsten Beschlüsse, sei es aus eigener Bewegung, Schritte gethan, die Tonkunst wegen ihrer Verdorbenheit und Auswüchse aus der Kirche völlig zu verbannen und sei nur durch An-

hörung der von Palestrina vor ihm am ersten Ostertage 1555 aufgeführten, nach seinem Namen genannten Messe *(Missa Papae Marcelli)* bewogen worden, sie dem Heiligthume zurückzugeben. Allein diese auf ganz irrigen Voraussetzungen beruhende Meinung ist völlig ungegründet [55]). Einmal konnte Papst Marcellus nicht als Vollstrecker der Beschlüsse der Väter zu Trient handeln. Nach der 16ten Sitzung (am 28. April 1552) unter Papst *Julius* III. hatte sich die Kirchenversammlung vertagt, und erst am 18. Jan. 1562 unter *Pius* IV., 7 Jahre beinahe nach Marcellus Tode, trat sie wieder zusammen. Aber auch aus freier Bewegung schritt Marcellus nicht ein. Sein kurzes Pontificat von nur 21 Tagen wurde durch die Feierlichkeiten seiner Krönung, die eben eintretenden Functionen der Charwoche und des Osterfestes, und durch seine letzte tödtl. Krankheit ausgefüllt.

Völlig unabhängig demnach in ihrer 22. und 24. Sitzung, beschlofs die Kirchenversammlung die Reinigung der geistlichen Tonkunst. Sie sei aus der Kirche zu verbannen, kam man überein, wofern sie nicht einer durchgreifenden Verbesserung fähig sei oder nicht würdig erfunden werden sollte, den ihr beigelegten Namen der *heiligen* ferner zu verdienen. Der Unterricht der Jugend in dem gregorianischen Gesange wurde verordnet, die zu weichliche Musik aber untersagt. Diese Ausführung der tridentinischen Beschlüsse verschob sich bis in das Jahr 1565, weil den Papst *Pius* IV. bis dahin andere Sorgen beschäftigt hatten. Am 2. Aug. desselben Jahres ernannte er dazu eine Commission von 8 Cardinälen, die mit seiner Zustimmung wiederum zweien aus ihrer Mitte die Reinigung der kirchlichen Tonkunst übertrug. Man kam überein, 1) Messen und Motetten mit gemischten Texten ferner nicht zu singen; 2) Messen mit profanen Themen für immer von der Ausführung auszuschliefsen; 3) Gesänge mit fantastisch zusammengesetzten, weder aus der heiligen Schrift noch ältern christlichen Dichtern entlehnten Texten zurückzulegen. Die Forderung der Cardinäle, dafs die heiligen Worte bei dem Gesange durch ihn müfsten vernommen werden können, fand wegen des Gebrauchs von Nachahmungen und verwickelten Canons gröfsere Schwierigkeit. Hier erinnerten sie an Palestrina's Beispiel, der zu den sogenannten *Improperiis* [56]), die am Charfreitage des Jahres 1560 zum ersten Male aufgeführt und mit allgemeiner Rührung vernommen waren, die einfachsten, schlichtesten Tonverbindungen hören liefs, wie sie dem sanften und ernsten Vorwurfe, der innigen Reue, dem begeisterten Lobgesange ziemten. Die Hörer vernahmen in diesen, statt des bisherigen Prunkes mit Kunstmitteln, nur die

---

[55]) S. *Giov. Pierluigi de Palestrina's* Lebensgeschichte etc., vom Capellmeister *Baini* in Rom, der das ganze Factum für eine leere Sage hält. Vergl. „Allg. musik. Zeit." 1829 Nr. 48 und 49; *Müller's* „ästhetisch-histor. Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst" etc. 1. Th. p. 180, 2 Th. p. 53 ff. — „Johannes Pierluigi von Palestrina. Seine Werke und deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst. Mit Bezug auf *Baini's* neueste Forschungen dargestellt von *C. von Winterfeld*". 1832. *Friedr. Rochlitz*, „Für Freunde der Tonkunst", 4. Bd. 1832. S. 60 ff.

[56]) Zu dem Gottesdienste der römischen Kirche gehört am Charfreitage auch die Anbetung des *Kreuzes*. Am vorhergehenden Tage sind alle Altäre ihres Schmuckes beraubt, alle Bilder verhüllt worden; jetzt wird, ehe der Priester die Tags zuvor geweihte, in das heilige Grab niedergelegte Hostie erhebt und geniefst, nur das Kreuz enthüllt als Gegenstand der Verehrung. Paarweise nahen sich ihm die Gläubigen, sich davor niederwerfend; während dessen ertönen die *Improperia*.

Töne des Gefühls, die alle Anwesende ohne Ausnahme tief ergriffen und bewegten. Man vereinigte sich daher dahin, es auf eine Probe ankommen zu lassen. Dem Palestrina wurde der Auftrag: neben volltönender Harmonie, Reichthum an kunstvoller Verflechtung, Abwesenheit aller bereits verworfenen Ausschweifungen, eine Messe zu componiren, die sich durch würdigen, andächtigen Ausdruck, vollkommene Verständlichkeit des Worts auszeichnete. Gelänge diese Probe, dann solle in Rücksicht der geistlichen Tonkunst keine Änderung eintreten. Vollkommen entsprach er diesem Auftrage; denn von den 3 zu diesem Behufe verfertigten Messen erregte die im achten Kirchentone geschriebene 6stimmige Messe, die er später seinem vormaligen Gönner, dem *Marcellus* zu Ehren *Missa Papae Marcelli* benannte, allgemeines Erstaunen und Entzücken. Und *Pius* IV. soll, nach Anhörung derselben, den 19. Juni 1565 ausgerufen haben: „Hier gibt ein *Johannes (Giovanni)* in dem irdischen Jerusalem uns einen Vorschmack jenes neuen Liedes, das der heilige Apostel Johannes in dem himmlischen einst in prophetischer Entzückung vernahm". Auf diese Weise wurde *Giovanni Pierluigi de Palestrina* (geb. 1524, gest. 1594) der Schutzengel der katholischen Kirchenmusik, und legte den Grund zu einer neuen Reihe von erhabenen Kunstleistungen, die noch beinahe durch 2 Jahrhunderte, unter den mächtigen Erschütterungen, welche die katholische Kirche durch die Reformation erlitt, blüheten und noch jetzt der gesammten Christenheit als Vorbilder dastehen. Sein grofsartiger Styl [57]) wurde nach ihm, da er nun das Haupt der italienischen Schule wurde, „*alla Palestrina*" genannt. Mit Palestrina hob unstreitig die herrlichste Periode der Kirchenmusik an, die sich beinahe 100 Jahre bei immer zunehmendem Reichthume in ihrer *frommen Würde* und Kraft erhielt [58]), wie wohl nicht zu leugnen ist, dafs schon in dem ersten Jahrhunderte nach Palestrina jene hohe, unnachahmliche Einfachheit und Würde sich in eine gewisse Eleganz, um die sich die Meister bemühten, verlor. Ganz natürlich war es daher, dafs die Kirchenmusik auf eine sehr hohe Stufe nach und nach gelangt war, eben so natürlich und in der Erfahrung begründet aber auch, dafs, als sie ihren höchsten Gipfel erreicht hatte, sie alsdann rückwärts schreiten mufste, d. h., dafs sie später nur als Schmuck des Ritus betrachtet wurde und nach und nach ganz profan werden mufste. Die Einfachheit ging in Pracht und Üppigkeit über, und der Kirchenstyl hörte auf *rein* zu sein. „Die Musik" sagt *Schubert* [59]), „vereinigte die weltliche Miäne des Drama's mit dem Gluthantlitze des Kirchenstyls, und dies legte den ersten Grund zum Verfall des letztern". Ein deutliches Beispiel gibt leider jetzt noch die italienische Kirchenmusik, die weiter nichts ist, als Theatermusik in der Kirche aufgeführt. — Durch den katholischen Ritus wurden auch die Oratorien bedingt; sie machten namentlich an den Festtagen einen Hauptbestandtheil der kirchlichen Feier aus, denn die Texte der Oratorien standen immer in genauer Verbindung mit derselben. Die Geistlichen, vorzüglich die ungebildeten Mönche, konnten ihr kaltes, mechanisches Werkthun nicht besser erwärmen und ihre Langweile und die

[57]) *Baini* führt 10 von einander verschiedene Style an.

[58]) Es ist merkwürdig, wie im Gesange sich hier der Glaube in einer Reinheit aussprach, während ein grofser Theil der katholischen Kirche in Unglauben und Aberglauben versunken war.

[59]) S. dessen „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" etc.

Gedankenleere der Kirchengänger ausfüllen, als mit Musik; und sie verfielen in Italien durch die dramatische Form der geistlichen Ceremonien, besonders in der plastischen Darstellung christlicher Geschichten, auf die Idee, die vom Zwange befreiete Kunst auch mit dramatischen Vorstellungen romantischer Begebenheiten ihrer Heiligen zu verbinden (wodurch auch das moderne Singspiel vorbereitet wurde). Man führte daher die dramatische Form in den Kirchen ein, wie es in den päpstlichen Kapellen am Palmsonntage, in der Charwoche u. s. w. noch besteht, z. B. die Personificirung Jesu, der Apostel, des Volks, die Geburt Christi und die Leidensgeschichte, der Einzug des Papstes, die mythischen Handlungen des Papstes selbst, das Verlöschen der Lichter etc., alles mit symbolischer Musik begleitet.

§. 57.

Durch die Reformation erhielt nun aber die Musik in der evangelischen Kirche einen ganz andern Standpunkt. Der Geistliche stand nicht mehr allein als vermittelnde Person da, der die Bitten der Gemeinde der Gottheit vortrug, also nicht als ein Theil der Gottheit selbst; sondern das Volk erhob seinen Gesang, als einen Hauptbestandtheil des Gottesdienstes, und die Musik ward sein Eigenthum. In heiligen, frommen Melodien schwebten vereint die Gebete des Geistlichen und des Volks zum Himmel empor; so entstand der *Choral*, oder vielmehr so erhielt er erst seine eigentliche kirchliche Bedeutsamkeit (s. weiter unten). *Luther*, der grofse und tiefe Menschenkenner, fühlte recht gut, wie sehr eine fafsliche Melodie den Menschen erheben und seinen Sinn auf das Höhere lenken kann; er betrachtete daher *den Choralgesang als Mittel, die Gemeinde zur Predigt vorzubereiten, und für die in der Predigt ausgesprochenen Lehren und Ermahnungen empfänglicher zu machen.* In der katholischen Kirche ist die *Messe* (das Gebet des Geistlichen für die Gemeinde) der Hauptbestandtheil des Gottesdienstes, in der evangelischen aber wurde es die *Predigt*. Durch die Wegräumung zu vieler Gesänge und unnützer Ceremonien, womit das Volk erbaut werden sollte, gewann Luther Zeit für die *Predigt*, die von nun an wieder in Aufnahme kam. Der Geistliche konnte nun selbst Gesänge, die ihm gefielen oder die zu seiner Predigt pafsten, wählen, was, wie vorhin gesagt, in der katholischen Kirche nicht stattfinden durfte. Was in Italien Politik der Klerisei und Geschmack bewirkte, das that in Deutschland der religiöse Enthusiasmus, die innere gemüthliche Begeisterung der Protestanten; während man in Italien Hülfe bei den Malern suchte (von Raphael bis zu den Carracci's) und alle Kirchen mit schönen Gemälden ausschmückte; warf man in deutschen protestantisch gewordenen Gemeinden die Bilder aus den Kirchen und begünstigte vorzüglich die Tonkunst, indem begeisterte lutherische Cantoren und Organisten zu freier gedichteten Poesien geistvolle, rührende Choralmelodien setzten u. s. w. Die römisch-katholische Kirche nahm also nur die Sinne in Anspruch, die protestantische hingegen den Geist, und Gott soll ja auch nicht sinnlich, sondern in Geist und in der Wahrheit verehrt werden. In der katholischen Kirche wurde die lateinische Sprache als die Sprache betrachtet, in welcher allein der Geistliche im Namen des Volkes zum Schöpfer sprechen durfte, und in welcher die heiligen Gesänge angestimmt wurden; in der protestantischen wurde hingegen die Sprache eines jeden Volkes zum Gebet gewählt (s. weiter unten); denn Jeder, der betet, mufs doch wissen,

was er betet, und nur in der Muttersprache allein kann der Mensch sein Gebet herzlich und innig zu Gott emporsenden; die fremde Sprache ist und bleibt immer eine fremde.

§. 58.

Da nun der kirchliche Gesang den vorzüglichsten Theil des äufsern Religionscultus ausmacht; so kam bei den Bemühungen, welche *Luther* der Verbesserung desselben widmete, offenbar nicht wenig auf die Ansicht an, die er überhaupt von dem Werth der Übungen und Gebräuche hatte, aus welchen jener äufserliche sinnliche Cultus besteht. Es wird daher nöthig sein, seine Grundsätze über diesen Gegenstand hier kurz mitzutheilen.

Luther war zu tief in den Geist der Religion und des Christenthums eingedrungen, als dafs er den gottesdienstlichen Ceremonien *an sich* einen *unbedingten* Werth, eine unmittelbar wirkende oder verdienstliche Kraft hätte zuschreiben können. Ihr Werth hing nach seiner Überzeugung von den bei ihr zum Grunde liegenden Absichten und Gesinnungen, ihre Kraft von dem Einflusse ab, den sie auf die Beförderung des Glaubens und der Gottseligkeit haben konnten und wirklich hatten. Es entging ihm nicht, dafs die Beobachtung dieser Ceremonien nicht auf einem ausdrücklichen Befehle des Stifters der Religion beruhe, mithin nicht wesentlich nöthig sei, und er fand in jeder Art der Gottesverehrung, die mit den Vorschriften und Grundsätzen des Evangeliums übereinstimmt, „*den rechten Gottesdienst, obschon keine andere Weise mit Singen, Orgeln, Klingen, Kleiden, Zierden, Geberden* da ist [60])". Er freute sich selbst „der Einfältigkeit, nach welcher die Apostel und alle Christen eine lange Zeit heiliges Abendmahl gehalten und Christus selbst das Sacrament eingesetzt, da kein *Platten*, kein *Casel*, kein *Singen*, kein Prangen, sondern allein Danksagung Gottes und des Sacraments Brauch war". Er gestand, dafs „*mit den* prächtigen Weisen des Gottesdienstes Gefahr verbunden sei, dafs die Augen und das Herz mit solchen Gleifsen leicht in einen falschen Wahn verführt werden". — So ertheilte er auch den Rath, so wenig Tage und Stunden als möglich für diesen Gottesdienst zu bestimmen, damit nicht, wie St. Paulus sagt, der Geist gedämpft werde. Er erklärte vielmehr: „Je näher unsere Messen der ersten Messe Christi sind, desto besser sind sie;" und er entwarf selbst in seiner *deutschen Ordnung des Gottesdienstes* gleichsam als Ideal das Bild einer recht *eigentlich evangelischen Weise* desselben, wie sie in einer Versammlung von Leuten, die mit Ernst Christen zu sein begehrten, stattfinden müfste.

§. 59.

Diesen Grundsätzen zufolge mufste Manches in seiner bisherigen Einrichtung anders modificirt, sein Verhältnifs zu den übrigen Theilen des Cultus anders bestimmt, *Einfachheit*, *Gemeinverständlichkeit*, *Erbaulichkeit* mufste, wie es auch wirklich geschah, die *Tendenz aller liturgischen Anordnungen* werden. Und *Luther* ging dabei mit einer Einsicht und Weisheit zu Werke, die nicht genug gerühmt werden können [61]). Er behielt

[60]) *Sermon von dem N. Test.* „Luther's sämmtl. Schriften" herausgegeben von *J. G. Walch.* Th. XIX. S. 1267. (Diese Ausgabe ist bei den folgenden Citaten ebenfalls zu verstehen.)

[61]) Der Pastor *Rambach* zu Hamburg sagt defshalb auch in seinem sehr schätzbaren Werke: „Ueber Dr. *Mart. Luthers* Verdienst um den Kirchengesang" etc., Hamburg, im Verlage der Böhmischen Buchhandlung,

im Ganzen die alterthümliche Form bei; er verbesserte nur das Fehlerhafte an ihr und fügte, wo noch mangelte, das Erforderliche hinzu. Er trat also, auch hierin, nicht sowohl als *Schöpfer* eines *neuen*, sondern vielmehr als *Verbesserer* des *alten Kirchengesanges* auf [62]). Eine Verbesserung desselben konnte in dreierlei Hinsicht stattfinden, nämlich in *Anordnung* einer *zweckmäfsigen Liturgie*, in *Einführung neuer Gesänge* (geistl. Lieder) und in *Bereicherung der beim Gottesdienste üblichen Singeweisen* (Melodien). In allen diesen 3 Beziehungen machte er sich um denselben verdient.

§. 60.

Richten wir daher zunächst unsern Blick auf seine *liturgischen Arbeiten*, die in Revision der vormaligen Einrichtung des Kirchengesanges und in der Anordnung mancher dabei vorzunehmenden Verbesserungen bestand, so dürfen wir zunächst nicht übersehen, dafs er keineswegs mit diesen Arbeiten eilte. Er hatte vielmehr den Grundsatz: *Man mufs in Sachen, die da frei und nicht noth sind, das Auge halten auf des Nächsten Krankheit, viel davon predigen, dafs die Gewissen frei werden, aber nicht darein fallen, die Gewissen sind denn zuvor frei, dafs sie folgen mögen; und alle Reformation oder Besserung, so vorgenommen werden mag, ist vergeblich, wo nicht erst die Lehre gereiniget wird* [63]). Getreu diesem Grundsatze, begnügte er sich anfangs und noch eine geraume Zeit nach dem Beginn der Reformation, in seinen Predigten und Schriften auf das Unstatthafte mancher offenbar unchristlichen Ceremonien aufmerksam zu machen, ohne eigentlich an die Verbesserung der Liturgie selbst Hand anzulegen. Als *Carlstadt* ihm hierin während seines Aufenthalts auf der Wartburg zuvorgekommen war, und auf eine ungestüme Weise die deutsche Messe nebst mehren andern Neuerungen in die Kirche zu Wittenberg eingeführt hatte, mifsbilligte er diesen voreiligen Schritt auf das stärkste, und rieth, die Messe ferner nach altem Gebrauch in lateinischer Sprache, nur mit Auslassung der sogenannten *Stillmesse* oder des *Canons*, zu halten. Erst nachdem er durch seine mündlich und schriftlich ertheilten Belehrungen es dahin gebracht hatte, dafs „*Vieler Herzen von dem unchristlichen Sinn und Wahn im äufserlichen Gottesdienst zurückgebracht*“ und für die bessere Einsicht gewonnen waren, hielt er es für rathsam, die Gemüther *nicht mehr allein mit blofsen Worten der Predigt zu regieren, sondern auch die Hand dazu zu thun, und mit öffentlichen Brauch ins Werk zu bringen* [64]).

1813, dafs Keiner vermöge seiner Individualität mehr dazu geeignet war, den öffentlichen Gottesdienst und den Kirchengesang insbesondere auf eine würdige und zweckmäfsige Art einzurichten, als gerade er. *Einsicht und Gefühl, Selbstständigkeit des Urtheils* und Achtung *für das Volks- und Alterthümliche*, Liebe zum Gesange und Kenntnifs desselben nach Theorie und Praxis, diese und noch andere Eigenthümlichkeiten, welche sich selten beisammen finden, bildeten bei ihm den schönsten harmonischen Verein, und setzten ihn so in den Stand, für den Kirchengesang das zu leisten, was er wirklich dafür geleistet hat. — Vergl. auch die sehr schätzbare Zeitschrift „*Eutonia*“ von *J. G. Hientsch* 1. Bd. 2. Heft.

[62]) „Auf's Erste bekennen wir, dafs wir nie gedacht, allen äufsern Gottesdienst abzuthun, sondern *den, so bisher im Brauch ist*, aber mit viel Zusätzen verderbt, *wieder zu fegen* und anzuzeigen, welches der rechte christliche Brauch ist“. *Weise, christliche Messe zu halten.* Th. X. S. 2750.

[63]) Th. X. S. 2741. Th. II. S. 1334.

[64]) Th. X. S. 2748.

§. 61.

Der Aberglaube und die Unwissenheit der frühern Jahrhunderte hatten dem öffentlichen Lehrbegriff der Kirche so manche theils unerweisliche, theils offenbar schriftwidrige Meinungen beigemischt; und diese Meinungen waren natürlich nicht ohne Einflufs auf den Kirchengesang geblieben, da man schon längst von der alten Sitte abgewichen war, die für denselben bestimmten Texte nur aus der Bibel zu entlehnen. Die immer mehr überhand nehmende Beisetzung der öffentlichen Religionsvorträge bei den gottesdienstlichen Zusammenkünften kam dazu; ein Umstand, den Luther selbst mit Recht als eine Hauptursach der eingerissenen Verderbnisse des Kirchengesanges anführt [65]). Als vollends zur Empfehlung und Verbreitung jener Meinungen besondere Feste und gottesdienstliche Gebräuche eingeführt waren, mufste die Menge der schriftwidrigen und abergläubischen Kirchenlieder immer gröfser werden, und es ist gewifs nicht Übertreibung, wenn Luther sagt [66]): „*Die liebe Mutter Gottes, Maria, hat viel schönern Gesang und mehr gehabt, denn ihr Kind Jesus*". Keiner konnte diese Auswüchse und Verunstaltungen des Kirchengesanges mit gröfserm Unwillen bemerken, als der Mann, dem die Lehre der Schrift einzige Richtschnur des Glaubens, und dessen höchster Zweck es war, sie als solche bei seinen Zeitgenossen wieder geltend zu machen.

§. 62.

Das Erste, worauf er daher in seinen liturgischen Aufsätzen drang, war die Abschaffung der zu vielen und übertriebenen *Mariengesänge*, des *Offertoriums* (Opfergesanges, der bei der Consecration des Abendmahls angestimmt ward, und in welchem, wie in dem *Canon*, den der Priester während desselben in der Stille sprach, Alles sich auf die schriftwidrige Vorstellung vom Mefsopfer bezog), defsgleichen der Gesänge bei den *Vigilien* und *Seelenmessen*, weil sie den Grundsätzen des Evangeliums zuwiderliefen. In seinem Schreiben an das Domcapitel zu Wittenberg dringt er nächst der Abstellung der Winkel- und Lohnmessen nur darauf, dafs man die Metten und Tagzeiten nicht von einem Heiligen, sondern von der

---

[65]) „Da Gottes Wort geschwiegen gewesen ist, sind neben einkommen so viel unchristlicher Fabeln und Lügen, beide in Legenden, Gesängen und Predigten, dafs greulich zu sehen". Von Ordnung des Gottesdienstes in der Gemeine Th. X. S. 263.

[66]) Tischreden, Cap. 68, S. 4. Th. XXII. S. 2253. Ebenso urtheilt ein Zeitgenosse Luthers, der Cantor *Nicol. Hermann* in Joachimsthal: „Der lateinischen Lieder waren dazumal unzählig viel, die alle nur von der Jungfrau Maria und den Heiligen lauteten. Und da es ohne den lieben Choral *de tempore* und den *Psalterium* gewesen wäre, so wäre unsers Herrn Gotts gar vergessen worden, und hätte von ihm Niemand was gesungen oder geklungen, sondern es wären auf die Letzt eitel *Salve Regina*, *Requiem* u. dgl. Gesänge in die Kirche kommen". Dedication der Historien von der Sündfluth etc. Wittenberg 1560. — An einer andern Stelle ebendaselbst sagt er von den alten Gesängen überhaupt: „Dieselbigen waren zum mehren Theil dahin gerichtet, dafs man darin die hochgelobte Jungfrau Maria und die verstorbenen Heiligen anrief; vom Hrn. Christo wufste Niemand zu singen oder zu sagen; er ward schlechts für einen gestrengen Richter, bei dem man sich keiner Gnade, sondern eitel Zorn und Strafe zu versehen, gehalten und ausgegeben. Darum mufste man die Jungfrau Maria und die lieben Heiligen zu Vorbittern haben". Er meint hier die Gesänge: „Maria zart von edler Art", „Die Frau vom Himmel ruf ich an", „Sanct Christoph, du viel heiliger Mann", „Du lieber Herr Sanct Niclas, wohn' uns bei" etc.

Zeit (*de tempore*) singe [67]). Eben so erklärt er sich in der Schrift von der Ordnung des Gottesdienstes: „*Die Antiphon und Responsoria und Collecten, Legenden von den Heiligen und vom Kreuz lasse man noch eine Zeit stille liegen, bis sie gefegt werden; denn es ist gräulich viel Unflaths drinnen.*“ Luther sprach also diesen Gesängen, zum Theil wenigstens, nicht allen Werth ab, und glaubte, es sei der Mühe werth, sie von ihren Flecken zu reinigen. Bekanntlich unterzog er selbst sich diesem Geschäfte bei der lateinischen Litanei, die aus der Zeit des Papstthums herrührte. Andere seiner Zeitgenossen machten ähnliche Versuche, vorzüglich *Herrmann Bonnus* in Lübeck, dessen corrigirte Hymnen und Sequenzen lange bei dem evangelischen Gottesdienste in Gebrauch geblieben sind. Luther, der alles Gute, wo er es fand, gern und freudig anerkannte, räumte auch diesen Gesängen der Vorzeit ihren Werth ein. Obgleich er in der Kirche, wie sie zu seiner Zeit war, „die Stätte des Gräuels“ erblickte, gestand er dennoch, dafs in ihr durch Gottes Macht und Wunder bei allen Verderbnissen viel Gutes geblieben sei, wohin er namentlich auch „die vielen guten Lieder und Gesänge, beide lateinisch und deutsch,“ zählen zu müssen glaubte [68]). So urtheilt er insbesondere von den Gesängen bei der Feier des Abendmahls. Defshalb behielt er die Gesänge, als: das *Gloria in excelsis Deo*, *et in terra pax*, das *Alleluja*, das *Patrem*, die *Präfation*, das *Sanctus*, das *Benedictus*, das *Agnus Dei* — „in welchem du nichts vom Opfer findest, sondern eitel Lob und Dank“ — bei, wie er sich in seiner Schrift von der Ordnung des Gottesdienstes 1523, sehr bestimmt erklärte: „das Gesänge in den Sonntagsmessen lasse man bleiben, denn sie sind fast gut und aus der Schrift gezogen.“ In seinen Schriften und Reden fehlt es nicht an Aeufserungen und Urtheilen über verschiedene einzelne Gesänge der Vorzeit. So gedenkt er der Ambrosianischen Hymnen mit Auszeichnung: „St. Ambrosius hat viel schöne *Hymnos Ecclesiae* gemacht.“ Nach einer Anführung in den Tischreden lobte er „die *Hymnos* und geistlichen Gesänge und Gedichte *Prudentii*“ [69]), dafs er der beste und christlichste Poet wäre, und wenn er zur Zeit Virgilii wäre gewesen, so wäre er über Horatium gelobet worden, den doch Virgilius gelobet hat. Bei einer andern Gelegenheit sagte er von dem Gesange zu Ostern: *Stetit Angelus*, der Engel stund bei dem Grabe etc., es sei ein sehr guter Gesang. Auch den: „*Vita in ligno moritur*“ etc. lobte er vorzüglich. Von dem Passionsgesange: *Patris sapientia*, der in der bekannten Uebersetzung: *Christus*, *der uns selig macht* etc., noch lange in der evangelischen Kirche gebräuchlich gewesen, urtheilte er, das Liedlein habe viel guts Dings. *Herodes hostis impie*, (von *Coelius Sedulius* 440), deutsch: *Was fürcht'st du*, *Feind Herodes*, *sehr* etc., nennt er einen sehr feinen Kirchengesang, den Gesang aber: *Rex Christe factor omnium* etc., von *Gregorius I.*, erklärt er für den allerbesten Hymnus. — Aus einer an-

---

[67]) Th. XIX. S. 1446. Der Gesang *von der Zeit*, *de tempore*, ist nach dem alten liturgischen Sprachgebrauche dem Gesange *von den Heiligen* entgegengesetzt, und bezeichnet die für die gewöhnlichen sonn- und festtäglichen Gottesdienste vorgeschriebenen Lieder.

[68]) S. Th. XIX. S. 1532. Von der Winkelmesse und Pfaffenweihe.

[69]) Eigentlich *Aurelius Prudentius Clemens*, geb. zu Calagurris, jetzt Calahorra, in der spanischen Provinz Altcastilien, gegen Mitte des IV. Jahrhunderts und gest. um 405.

dern Gattung von Kirchengesängen, die man *Sequenzen* oder *Prosen* nannte, machte er im Ganzen genommen nicht so viel, weil seiner Meinung nach ihrer nur wenige waren, die nach dem Geiste schmeckten. Doch gefielen ihm auch einige sehr wohl, vorzüglich die auf Weihnachten: *Grates nunc omnes* etc. (deutsch: *Dank sagen wir alle* etc.) von *Notker* dem ältern zu St. Gallen; ferner die auf Pfingsten: *Sancti spiritus adsit nobis gratia*, und *Veni sancte spiritus et emitte coelitus*, von König *Robert* [70]) von Frankreich, einem Sohne *Hugo Capet's*, dem er 997 in der Regierung folgte; er starb 1031. Die Ostersequenz: *Victimae paschalis laudes* nennt er einen sehr schönen Gesang; vorzüglich rühmt er die in demselben vorkommenden Worte: *Mors et vita duello conflixere mirando*, hinsichts welcher er folgendes Urtheil über ihn fällt: „Es habe ihn gemacht, wer da wolle, so mufs er einen hohen und christlichen Verstand gehabt haben, dafs er dies Bild so fein artlich abgemahlet, wie der Tod das Leben angegriffen und der Teufel auch mit auf das Leben zugestochen habe" etc. So lobt er auch die Sequenz auf den Tag der Enthauptung Johannis des Täufers: *Psallite regi* etc., desgleichen die für den Advent: *Mittitur ad virginem*, von welcher er sagt, sie sei nicht so grob, nämlich wie viele andere der Maria gewidmete Gesänge, sondern wohlgerathen und schön. Nicht weniger gefielen ihm auch die Gesänge am Johannisfeste; und die Beibehaltung derselben war ein Grund mit, warum er dieses Fest nicht abgeschafft haben wollte. Dafs zu diesen Lieblingssequenzen Luthers ganz vorzüglich auch die für das Weihnachtsfest verordnete *Kia recolamus laudibus piis*, ebenfalls von *Notker* dem ältern, gehörte, lieset man in dem Berichte seines Schülers und Freundes *Mathesius*, welcher anführt, dafs er den Vers: *O beata culpa, quae talem meruisti redemptorem*, oft zur Weihnachtszeit mit Freude und Rührung gesungen habe; eine spätere Tradition setzt hinzu, er habe bei Absingung *dieses Verses die ersten Gedanken vom Evangelio gefafst.*

§. 63.

So gab es auch bereits vor der Reformation einige alte deutsche Gesänge, die, wie er sich in der Schrift: „*Weise, christliche Messe zu halten*" ausdrückt, *einen Schmack* oder einen rechtschaffenen Geist hatten, und in denen er Spuren eines bessern Geistes fand, welche er aber auch defswegen für die evangelische Kirche nicht verloren gehen lassen wollte, und sie in seine Gesangbücher als „Lieder der Alten" aufnahm, mit der Vorerinnerung: „Diese alten Lieder haben wir auch mit aufgerafft zum Zeugnifs etlicher frommer Christen, so vor uns gewest sind in der grofsen Finsternifs der alten Lehre, auf dafs man ja sehen möge, wie dennoch allezeit Leute gewesen sind, die Christum recht erkannt haben, doch gar wunderlich in demselben Erkenntnifs durch Gottes Gnade erhalten." (In den §§. 68 — 71. und §. 75. werde ich sie nachweisen.) Hieraus erhellet zur Genüge, dafs Luther da, wo ihm die Zeit vorgearbeitet hatte, gern, mit freudigem Danke das Alte und Gute annahm und benutzte, und nicht ohne dringende Ursache verwarf. Sowie dies nun von dem *Materiellen* des Kirchengesanges gilt, so gilt es nicht weniger von der *Form* desselben, d. h. von den verschiedenen Gattungen und Arten, aus welchen er

[70]) Vergl. *Rambach*, Anthologie christl. Ges. Th. I. S. 226 — 27.

bestand, und von der Ordnung, in welcher diese einzelnen Theile auf einander folgten.

§. 64.

Nach der damaligen Liturgie, die auch jetzt noch in der römisch-katholischen Kirche besteht, war die vornehmste unter den gemeinschaftlichen öffentlichen Religionsübungen der vormittägige Sonntagsgottesdienst, bei welchem das heilige Abendmahl oder die Messe auf eine feierliche Art gehalten wurde, eben daher die *Messe*, oder zum Unterschied der übrigen weniger solennen die *hohe* genannt — sowie auch bei uns noch dieser Gottesdienst unter dem Namen der *Hoch-* oder *Hauptpredigt* als der vorzüglichste ausgezeichnet zu werden pflegt; — und die wichtigste Gattung des Kirchengesanges war demnach diejenige, die bei dieser feierlichen Religionsübung ausschliefslich stattfand. Die übrigen Gattungen machten theils die für den *täglichen Gottesdienst* oder die *horas canonicas* bestimmten Gesänge aus, unter welchen wieder die für die *Metten* oder den Frühgottesdienst und noch mehr die für die *Vespern* angeordneten den Vorzug behaupteten, theils diejenigen, deren man sich bei besondern, einzelne Personen oder Vorfälle betreffenden Religionshandlungen, z. B. bei den Begräbnissen, bediente. Diese Eintheilung und Rangordnung der gottesdienstlichen Uebungen und des Gesanges, die sich aus dem grauen Alterthume herschrieb und Jahrhunderte hindurch unverändert bestanden hatte, konnte einem Manne, der bei seinen liturgischen Anordnungen ohne eitle Neuerungssucht verfuhr, im Allgemeinen unmöglich mifsfällig sein; und Keinem konnte es weniger in den Sinn kommen, sie verändern zu wollen, als dem, der, wie Luther, in der Feier des Abendmahls „die einzige von Christo selbst verordnete Weise des Gottesdienstes" erkannte, aufser welcher es hinfort keine andere geben sollte [71]), und der überdiefs in seiner Ansicht von der innern Natur und Bedeutung dieser Stiftung im Ganzen genommen der Vorstellungsweise und dem Glauben der christlichen Vorzeit treu blieb. Ein Umstand, der mir vorzüglich dazu mitgewirkt zu haben scheint, dafs Luther in der Einrichtung des Gottesdienstes weniger änderte, und namentlich von der alten feierlichen Weise der Messe unweit mehr beibehielt, als die abendländischen und schweizerischen Reformatoren thaten, die das Abendmahl, bei aller Anerkennung seiner Würde, doch im Grunde nur als einen mnemonischen Ritus, als eine Ceremonie betrachteten. Für nothwendig hielt Luther diese feierliche Weise keineswegs; er wufste auch recht wohl, dafs und und wie sie sich allmählich durch menschliche Anordnungen zu der Gestalt, in welcher er sie fand, ausgebildet hatte; und nach seinem Grundsatze, „alle Dinge zu prüfen, und das allein zu behalten, so das Beste ist" [72]), erlaubte er sich über diese „Menschenfündlein" ein völlig freies Urtheil. Da er sie aber im Ganzen genommen zweckmäfsig und erbaulich, und der Würde der christlichen Gottesverehrung eben so sehr, als seinen Ueberzeugungen angemessen fand, so behielt er sie bei, wenngleich sie menschlicher Zusatz und zum Theil selbst aus spätern Zeiten war.

§. 65.

Mit den auf die Verbesserung der Liturgie des Gesanges abzwecken-

[71]) Sermon von dem neuen Test. Th. XIX. S. 1267.
[72]) *Formulae Missae.* Th. X. p. 2752.

den Vorschlägen und Anordnungen machte *Luther* in dem Jahre 1523 den Anfang, wie dies sein Freund und Schüler, *Joh. Mathesius*, Pfarrer in Joachimsthal, ausdrücklich bemerkt, indem er bei dem gedachten Jahre anführt, dafs Luther sowohl die rechte Austheilung des Abendmahls, als auch seine Gesänge aus der heiligen Schrift, deutsch und lateinisch, in der Kirche von Schülern und Laien zu singen wieder anrichten helfen. Es erschien nämlich in diesem Jahre auf 1 Bogen in Quart: *Von Ordnung des Gottesdienstes in der Gemeine* [73]), und eine ausführlicher abgefafste Schrift: *Formulae Missae et communionis pro Ecclesia Wittenbergensi*, 2 Bog. in Quart, welche er auf Bitte seines Freundes, des frommen Pastors *Nicolaus Hausmann* zu Zwickau, herausgab und demselben auch zucignete. Ein anderer seiner Freunde, der als Liederdichter bekannte *Paul Speratus* oder *von Spretten* übersetzte sie ins Deutsche, in welcher Uebersetzung sie noch in demselben Jahre mehrmals und unter verschiedenen Titeln herauskam. Sie steht ebenfalls im X. Th. der Schriften Luther's, *Walch*sche Ausg. S. 2745 ff. mit der Aufschrift: „*Weise, Christliche Messe zu halten, und zum Tische Gottes zu gehen*," woraus die Leser einen Auszug hier nicht am unrechten Orte finden werden. Denn man wird zugleich aus demselben sehen können, welche und wie viele Veränderungen seit Luther's Zeit mit der Liturgie des Gesanges in unserer Kirche vorgegangen sind. Die Ordnung und Folge der einzelnen Theile des Gottesdienstes war anfänglich unter Anführung seiner Gründe folgende:

„Die *Introitus* [74]) der Sonntage, und so man singet auf die Feste Christi, als Ostern, Pfingsten, Weihnachten, loben wir, halten sie auch; obwohl die Psalmen uns dafür lieber wären, aus welchen sie genommen sind, wie ehemals gehalten ward. Doch wollen wir hierin dem gemeinen Brauch weichen; und so Etliche auch annehmen wollen die Introitus, so man von den Aposteln singet und von der Jungfrau Maria oder andern Heiligen, sonderlich wo sie aus den Psalmen oder anderswo aus der Schrift genommen sind, strafen wir nicht; doch denken wir hier zu Wittenberg allein an den Sonntagen und Festtagen unsers Herrn Christi zu feiern."

„Zum Andern: Das *Kyrie eleison*, wie man's bisher gebraucht hat in mancherlei Melodie oder Weise nach Unterschied der Zeit, nehmen wir an, mit folgendem Lobgesang: *Gloria in excelsis*. Doch soll es stehen in der Macht des Bischofs oder Pfarrherrn, wie oft er den Gesang wolle ausgelassen haben."

„Zum Dritten: Das folgende Gebet (oder *Collecta*), so es anders christlich ist (als da sind fast alle, die man an den Sonntagen hält), bleibe in seiner vorigen Weise, wie bisher gehalten ist, doch nur eins allein. Alsdann soll folgen die *Epistel*. — Wo die Messe sollte künftig deutsch gehalten werden, müfste man dazu thun, dafs beide, Epistel und Evangelia,

---

[73]) Abgedruckt in der *Walch*'schen Sammlung der Werke Luthers, Th. X. S. 262 ff. In dieser *Walch*'schen Sammlung findet man auch ein Privatschreiben an das Domcapitel zu Wittenberg, wie der Gottesdienst in der Domkirche christlich bestellt werden möge. Th. XIX. S. 1444. ff.

[74]) D. i. *Eingangs-* oder *Anfangsgesänge*. Sie bestehen aus einer Antiphonie und den Anfangsworten eines Psalms. Jene wird, wenn die letztern abgesungen sind, nochmals wiederholt und alsdann die Doxologie: *Gloria patri* etc. hinzugefügt. Vergl. §. 19.

aus den besten und fürnehmsten Stellen der Schrift in der Messe gelesen würden."

„Zum Vierten lasse man singen das *Gradual* [75]), etwa mit 2 Versen, sammt dem *Allelujah* oder der eins nach Gefallen des Pfarrers oder Bischofs. Aber die langen *Gradual*, so man in der Fasten singt und dergleichen, so mehr denn 2 Verse haben, mag, wer da will, daheim in seinem Hause singen; in den Kirchen wollen wir nicht, *dafs der Gläubigen Geist mit Ueberdrufs gedämpft werde.*"

„Zum Fünften lassen wir keinen *Sequens* [76]) oder *Pros* singen, es wäre denn, dafs dieser kurze Sequens dem Pfarrherrn gefiele, den man auf Weihnachten singet: „*grates nunc omnes.*" Ihrer sind auch nicht viel mehr, die nach dem Geist schmecken, ohne die man singet in Pfingsten vom heiligen Geist: „*Sancti spiritus adsit nobis gratia*" *Item*: „*Veni sancte spiritus et emitte*" etc."

„Zum Sechsten soll folgen des *Evangelii Lection*, dabei wir weder gebieten noch verbieten, Licht zu brennen oder zu räuchern, sondern es soll Jedermann frei sein."

„Zum Siebenten gefällt es uns nicht übel, dafs man das *Symbolum Nicaenum* singe, wie es je und je üblich gewesen; doch dafs es auch nach Gefallen des Pfarrherrn gehalten werde."

(Hierauf die *Predigt*, „wie wol Ursache könnte angezeigt werden, warum sie besser vor der Messe geschähe").

„Zum Achten wollen wir *unsere* Messe also anfahen. Unter dem *Patrem* soll man zurichten und hervortragen Brod und Wein, die man nach gewöhnlichem Brauch segnen will. Wenn nun Brod und Wein zubereitet ist, soll man also fortfahren und singen: „*Dominus vobiscum*". Antwort: *Et cum spiritu tuo!* — „*Sursum corda*". Antwort: *Habeamus ad Dominum.* — „*Gratias agnus Domino, Deo nostra*". Antwort: *Dignum et justum est. Vere dignum et justum, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere: domine, sancte pater, omnipotens aeterne Deus, per Christum dominum nostrum.* Darnach das *Qui pridie* laut, auf deutsch also: Welcher den Tag zuvor, ehe er litte, das Brod nahm, dankte, brachs und etc. (es folgen die Einsetzungsworte). Gern wollte ich, dafs diese Worte Christi über eine kleine Weile nach der *Präfation* in demselben Tone gesungen würden, darin man sonst das Paternoster *in canone* pflegte zu singen, dafs sie von denen, so

---

[75]) D. i. *Stufengesang*, auch *Responsorium* genannt. Die Benennung rührt ohne Zweifel von der alten Sitte her, nach welcher der Lector diesen Gesang auf der Stufe der Sing-Bühne *(ambo)* zuerst anstimmte. Die Responsorien bestanden ursprünglich aus ganzen Psalmen, wurden aber in der Folge auf einzelne Verse beschränkt. S. §. 19.

[76]) Wörtlich übersetzt *Folgegesang*, entweder weil dieser Gesang auf das Allelujah, oder wahrscheinlicher, weil auf ihn die evangelische Lection folgte. Ursprünglich nannte man die kurzen Sätze oder Worte: Amen, Hallelujah, *Kyrie eleison*, Heilig u. s. w., die unwillkührliche Folgen der Gebete waren, und in laut werdenden Ergüssen des Herzens bestanden, *Sequenzen*. Die längern ungekünstelten Strophen hiefsen auch *Prosen*, weil wenigstens nicht alle zu dieser Gattung gehörige Gesänge nach einem ordentlichen prosodischen Silbenmafse gesetzt und sich dadurch von den eigentlichen Hymnen oder Kirchenliedern unterscheiden. Sie machen ohne Zweifel die neueste Art der Mefsgesänge aus; man kennt sie nur in der abendländischen Kirche, und auch hier sind sie gröfstentheils abgeschafft worden.

umher stehen, gehört könnten werden. So nun die Consecration vollendet ist, soll der Chor das *Sanctus* singen und unter dem *Benedictus* soll das Brod und Kelch nach altem Brauch aufgehoben werden, um der Schwachen willen u. s. w. Nachdem soll das Paternoster gesungen oder gelesen werden . . . . . und bald darauf die Worte: *Pax domini etc.* Hernach reiche der Priester das Sacrament beide ihm selbst und dem Volke, indefs singe man das *Agnus Dei.* Will man das *Commun* [77]) singen, so singe man's. Anstatt aber der *Complend* oder letzten Collecte lese man in demselben Tone das Gebet: „Herr, das wir mit dem Munde empfangen haben etc.". Dann soll der Priester singen: „*Dominus vobiscum etc.*". Und für das *Ite, missa est* singe man: „*Benedicamus Domino*", mit dem *Allelujah* in gewöhnlichem Ton, wo und wenn's gefällt, oder man nehme die *Benedicamus*, so man in der Vesper braucht. Zuletzt spreche der Priester den gewöhnlichen Segen über das Volk und nehme den aus 4 B. Mos. 6, V. 24 — 26., oder den aus Ps. 117, 8 u. s. w."

§. 66.

Im Jahre 1526 erschien in Quart auf 5 Bogen: „*Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes*", welche theils als Vervollständigung der oben genannten *Formula missae*, theils als Fortsetzung derselben angesehen werden kann. In den Hauptsachen blieb es bei dem Alten; denn Luther wollte jene die lateinische, neben der deutschen zum fernern Gebrauch frei gelassen haben und legte die Ordnung der erstern bei der letztern in der Hauptsache zum Grunde, und wich nur da von ihr ab, wo der Mangel an deutschen, den lateinischen Mefsgesängen entsprechenden, Liedern Veränderungen nöthig machte. So wurde z. B. statt des *Introitus* ein geistliches Lied oder ein deutscher Psalm: *Ich will den Herrn loben allezeit etc. Meine Seele soll sich rühmen des Herrn*, zu singen verordnet; darauf *Kyrie eleison*, aber nur 3 Mal, nicht 9 Mal (die Gesänge: „All' Ehr' und Lob soll Gottes sein" etc. und „Allein Gott in der Höh' sei Ehr" etc., welche in der Folge an die Stelle des *Gloria in excelsis* traten, hatte man damals noch nicht); dann nach der Collecte und Epistel (statt der Sequenz) ein deutsches Lied: *Nun bitten wir den heiligen Geist etc.*, oder sonst eins. Ferner nach dem Evangelium (statt des lateinischen *Patrem*) der Glaube zu deutsch: „Wir glauben all' an einen Gott" etc., und dann die *Predigt.* Nach dieser (statt der Präfation) eine öffentliche Paraphrase des Vaterunsers und Vermahnung an die Communicanten. Nach der Consecration das deutsche *Sanctus: Jesaia dem Propheten das geschah*, oder: *Gott sei gelobet etc.*, oder *Joh. Hussens* Lied: „Jesus Christus unser Heiland", oder das deutsche *Agnus:* „Christe, du Lamm Gottes" etc.

Weit einfacher, als die Liturgie für die Messe oder den Hauptgottesdienst, war die für den täglichen Gottesdienst oder die *horas canonicas*, Metten und Vespern, und den in denselben gebräuchlichen Gesang.

§. 67.

Dafs Luther sich durch diese *liturgischen Anordnungen* um den öffentlichen Gottesdienst und um die Erbauung des Volks vielfach verdient ge-

---

[77]) *Communio*, auch *Postcommunio* heifst der Gesang, der während und zum Theil noch nach der Austheilung des Abendmahls gesungen wurde. Ursprünglich war es ein Psalm mit einer Antiphonie; in spätern Zeiten blieb nur die letztere. Vergl. §. 19.

macht habe, wird kein Unparteiischer in Abrede stellen können. Die Punkte, durch welche sich Luthers Liturgie von den ältern zu ihrem Vortheil unterscheidet, sind vorzüglich folgende: *zuerst die Abkürzung des Kirchengesanges*, die nicht allein den Überdrufs wehrte, den das gar zu viele und „zu verdrieflicher Länge gehäufte" Singen [78]) nothwendig verursachen mufste, sondern auch für die ehemals unverdienter Weise zurückgesetzte Predigt mehr Zeit verschaffte. Dann *zweitens: gröfsere Freiheit für die Pfarrherrn, in Hinsicht der Auswahl und Bestimmung einzelner gottesdienstlicher Gesänge.* Endlich *drittens* ein *wichtiges*, ja das wichtigste Verdienst, welches sich Luther durch seine liturgischen Anordnungen um den Kirchengesang erwarb, ist die *Einführung der deutschen* Sprache bei dem Gottesdienste und die dadurch bewirkte gröfsere Theilnahme des Volks an dieser gottesdienstlichen Übung.

§. 68.

Zwar kann man, genau genommen, nicht sagen, dafs die *Einführung der deutschen Sprache* beim gottesdienstlichen *Gesange einzig* Luthers Werk gewesen sei. Denn das Bedürfnifs, in der Muttersprache Gott zu verehren und in ihr die Gefühle der Liebe und des Dankes an den Tag zu legen, hatte schon früh (vergl. §. 41—50.) die deutsche Sprache zu demselben Rechte erhoben, dessen die lateinische genofs, weil dem Volke nicht der alleinige Gebrauch einer fremden Sprache zum Lobe und Preise der heiligsten und höchsten Güter, die ihnen durch das Christenthum zu Theil geworden waren, genügte. Es gab zu viele Feierlichkeiten, die bald allgemeine grofse christliche Volksfeste wurden, wobei die römische Liturgie nicht auszureichen schien; es waren nach und nach heilige Gebräuche im Volke entstanden, zu deren Zwecke die Volkssprache angemessener war. Überdem war ja auch diese bei örtlichen Feierlichkeiten wie bei der häuslichen Andacht weder durch Beschlufs einer Synode, noch durch päpstliche Bullen verboten worden. Zu diesen heiligen Gebräuchen und Feierlichkeiten gehören namentlich alle *hohen* Feste, Kirchweihen, Bittgänge, Wallfahrten, Jahresfeste der Schutzheiligen, Erinnerungsfeiern bedeutender politischer und Naturereignisse u. dgl. In dem bemerkten, freilich aber beschränkten Sinne gab es allerdings *vor* Luther *deutschen* Kirchengesang, wovon die Lieder, die sich ursprünglich in Handschriften auf Bibliotheken oder nach Erfindung der Buchdruckerkunst in alten katholischen Büchern erhalten haben, den sprechenden Beweis geben [79]). Einzelne fromme Geistliche und Laien haben hierin Versuche gemacht und entweder deutsche Originallieder oder Übersetzungen geliefert.

A. Deutsche *Originallieder* des XII. oder XIII. Jahrhunderts waren:

---

[78]) Wie weit es mit diesem langen Singen vor der Reformation getrieben worden, kann man aus dem schliefsen, was *Nic. Hermann* in der Dedication seiner bibl. Historien hierüber anführt: „Es mufsten oft die Knaben bei nächtlicher Zeit in einer Metten in dem harten Winter 3 ganzer Seigerstunden an einander in den Kirchen anfrieren, dafs mancher sein Lebenlang ein Krüppel und ungesunder Mensch sein mufste".

[79]) Vergl. *Görres's* „altdeutsche Volks- und Meisterlieder aus den Handschriften der Heidelberger Bibliothek", 1817. Frankfurt; *Rambach's* „Anthologie christlicher Gesänge", 1817; Dr. *H. Hoffmann's* „Fundgruben" etc., dessen „Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit" etc., Breslau 1832; *Joh. Wolf's* „kurze Geschichte des deutschen Kirchengesanges im Eichsfelde", 1815; *Göze's* „Beitrag zur Geschichte der Kirchenlieder", 1784, u. a. m.

Christ ist erstanden etc., 3 Strophen; s. oben §. 45.

Nun bitten wir den heiligen Geist etc., 1 Strophe; s. oben §. 45.

In Gottes Namen varen wir (Schiffer- und Wallfahrtslcis).

Christ der du geboren bist (Schlachtleis).

Von letzten beiden Liedern finden wir im XIII. Jahrhundert nur den Anfang angegeben. Erst in folgenden Jahrhunderten finden sich mehre Strophen von diesen Liedern.

Aus dem XIV. Jahrhundert stammen:

O starker Gott, all' unsre Noth etc., 1 Strophe (Passionslied).

Du lenze guot, des jares tiurste quarte etc. (Osterlied).

Es gingen dri Fröulin also fruo (Osterlied).

Christus onse 'nade, Kyrioleys (ist entweder der Anfang von einem Liede oder bestand für sich als Ausruf).

Aus dem XV. Jahrhundert und Anfange des XVI. Jahrhunderts stammen:

Ave morgensterne, irleuchte uns mildiclich etc., 5 Strophen; Lobgesang auf die heilige Jungfrau.

Der himmelkönig ist geborn von einer mait etc., Weihnachtslied von einer Strophe [80]).

Ein kindlein ist geboren, von einer reinen mait etc., Weihnachtslied von 7 Strophen.

Ghelavet systu Jesu Christ etc., ursprünglich 1 Strophe [81]).

Also heilig ist der Tag etc., 1 Strophe; Osterlied [82]). *Joh. Spangenberg* nennt es in der Auslegung 12 christlicher Lobgesänge, Wittenberg 1545. „Der alten christlichen Leisen und Lobgesängen einer".

Freu dich, du werthe Christenheit etc., ein alter Ostergesang von 7 Strophen.

Gott sei gelobet und gebenedeiet etc., dieses alten Liedes gedenkt schon *Luther* an zwei Stellen in: „Ein weyse Christlich Mefs zu halten vnd zum tisch Gottis zu gehen. Wyttemberg M. D. xxiiii". 4. und „Von der winkelmesse vnd Pfaffenweihe".

Kum heiliger geist, Herre got, erfüll etc., 1 Strophe, scheint ein deutsches Originallied zu sein, da es nur dem Inhalte nach mit der Antiphone: *Veni sancte spiritus*, übereinstimmt.

Dich Frau vom Himmel ruf ich an etc., im Breslauer katholischen Gesangbüchlein von 1525 findet es sich schon mit der Überschrift: „verändert und christlich corrigiret".

Maria muter und magd etc.

Maria zart von edler Art etc.

Gott der Vater won vns bei etc., wurde vor Luther in der Kreuzwoche und zu den Bittfahrzeiten vor dem Himmelfahrtsfeste oft gesungen.

---

[80]) Beide Lieder stammen aus der Zeit vom Jahre 1414—1423, und finden sich aufbewahrt in einer Handschrift der Königl.- und Univers. Biblioth. zu Breslau, geschrieben von *Nicolaus von Kosel.*

[81]) Die erste Strophe hat vor Luther existirt; denn in dem *Ordinarium inclitae ecclesiae Swerinensis*, welches i. J. 1519 erschien, heifst es bei dem Officium am Christfeste. *Populus vero Canticum vulgare:* Ghelavet seystu Jesu Christ, *tribus vicibus subjunget. Witzel Ps. eccles.* 1550, kennt nur die erste Strophe; die andern hat wahrscheinlich Luther zugefügt; vergl. *Rambach* pag. 122, 123.

[82]) Kann auch eine Uebersetzung des Liedes: *Salve festa dies* sein, welches dem *Venantius Honorius Clementianus Fortunatus* (geb. in Oberitalien, gest. als Bischof zu Pictarium (Poitiers) um 600) zugeschrieben wird.

Ein kindelein so löbelich etc., in späterer Zeit ist dies Lied eingeschoben als zweite Strophe in die Übersetzung: *Dies est laetitiae*, der Tag der ist so freudenreich.

Es ist ein ros entsprungen aus einer wurzel zart etc., ein Weihnachtsgesang von 3 Strophen.

Got ward an ein kreuz geschlan etc., Passionslied, 3 Strophen.

O du armer Judas, was hastu getan, das Judaslied, 1 Strophe [83]).

Ach hülf mich Leid und schnlich Klag' (verf. von *Adam von Fulda*).

Christ fuhr gen Himmel etc., s. oben §. 48.

Der Tag bricht an etc.

O Christ hier merk den Glauben stärk.

Da Jesus in den Garten ging.

O Mensch bewein dein Sünden grofs etc.

Der heilig Fronleichnam der ist gut etc.

Mein Herr mein Gott, Herr Jesu Christ etc.

Wölt ir mich merken eben — und: Da Jesus an dem Kreuze stund [84]) (beide verf. von *Joh. Böschenstein* um 1500).

Zur mettenzeit gesungen ward etc.

Maria schön du himmlisch kron, — und mehre andere.

B. Übersetzungen und Nachbildungen lateinischer Kirchenlieder im XIV. und XV. Jahrhundert waren:

1) *Veni creator spiritus* — Kum, senfter trost, heiliger Geist.
2) *Ave vivens hostia* — Ave lebendes oblat.
3) *Christe qui lux es et dies* — Christe du bist liecht und der Tag etc.
4) *Rex Christe, factor omnium*, (Original von Gregor dem Grofsen) — Kunig Christe aller Ding.
5) *Ave praeclara* — Ich grüefs dich gerne etc.
6) *Mittit ad virginem* — Des Menschen liebhaber sand zu der maide her.
7) *Mundi renovatio* — Aller werlde gelegenheit.
8) *Pange lingua gloriosi*, Original von *Fortunatus* — Lobt all zungen des erenreichen — auch: Mein Zung erklinge.
9) *Lauda Syon salvatorem* — Lob, o Syon, deinen schepfer; auch: Lobe, Syon deinen Heiland.
10) *Ut queant laxis resonare fibris*, Original von *Paul Winfried* († um 800) — Das hell aufklimmen etc.
11) *A solis cardine* — Von anegang der sunne clar [85]).
12) *O lux beata trinitas* — O Licht heilige Dreyfaltigkeit.
13) *En trinitatis speculum* — Der Spiegel der Dreyfaltigkeit.
14) *Patris sapientia* — Gottes Vaters Weisheit schon.
15) *Resonet in laudibus* — Es mufs erklingen überall.
16) *Vexilla regis prodeunt*, Original von *Fortunatus* — Des Königs Fahnen gehen herfür.
17) *Hostis Herodes impie* — Herodes du gottloser Feind.
18) *Jesu nostra redemptio* — Gott Vater Herre Jesu Christ [86]).

---

[83]) S. *Rambach*, Luther's Verdienst etc. S. 113. 114.

[84]) *Serpelius* über den eigentl. Autor des Liedes: Da Jesus an dem Kreuze stund. Regensburg 1720.

[85]) Diese 11 Uebersetzungen rühren wahrscheinl. vom Mönch von Salzburg *Johannes* her, der sie zu Ende des XIV. Jahrh. verfafste.

[86]) Im XIV. Jahrh. von Bruder *Dietrich* verfafst.

19) Wir glauben in einen got — Nachbildung des *Credo.*
20) *In hoc anni circulo* — In des jares zirclikeit.
21) *Lauda mater ecclesia* — Lob du mueter der christenheit.
22) *Quem pastores laudavere* — Den die Hirten lobten sehre.
23) *Dies est laetitiae* — Der Tag ist so freudenreich.
24) *Veni redemptor gentium* — Der Heiden Heiland komme her.
25) *Te Deum laudamus* — Dich Gott wir loben [87]).
26) *Quem terra, pontus, aethera* — Den Erde, Meer und Himmel all.
27) *Ave maria stella* — Gegrüfst syst möres stern.
28) *Stabat mater dolorosa* — Mach mich mit Streichen verwundt etc.
29) *Christe qui lux es et dies* — Christe, der bist das liecht und Tag [88]).
30) *Ave verum corpus, natum de Maria Virgine* — Sei gegrüfst wahrer Leichnam etc.
31) *Media vita* — In Mittel unsers Lebenszeit [89]).
32) *Stabat mater dolorosa* — Die Mutter stund voll Leid und Schmerzen, [90]) und mehre andere [91]).

§. 69.

Warum sollte man nicht damals deutsche Kirchengesänge gehabt haben, da es schon deutsche Übersetzungen der Evangelien und Episteln in Reimen gab [92]). Deutsche Dichter gab es ja schon und als solche waren: Conrad von Würzburg, Heinrich Frauenlob, Heinrich Mueglin (im XIII. Jahrhundert) und einige Andere, die schon genannt oder noch genannt werden, bekannt. Übrigens zeugen von dem Vorhandensein der angeführten und überhaupt *deutschen Kirchenlieder* vor Luther noch folgende Werke, nämlich:

1) „Hierinne stönd ettlich tewtsch ymni oder lobgesänge mit versen. stücken vnd gesatzen von ettlichen Dingen die do zu Bereitung vnd betrachtung der beicht ainem yeden. not synd Darnach ettliche kurz vnd vast nütze vermanungen. Gedruckt von Heinrich knoblötzer zu Haidelberg. Anno XCiiij (22 Blätter 4.)".

J. C. Riederer liefert eine Beschreibung von diesem Buche in seiner Abhandlung von Einführung des deutschen Gesanges. Es enthält Übersetzungen der lateinischen Hymnen, z. B. *Veni sancte*, *Regina coeli*, *Recordare*, *Sanctus*, *Salve*, *Agnus Dei*, *Nunc dimittis*, *Magnificat u. a.*, „bynah gar mit allen silben nach den lateinischen noten zesingen", d. h. es sind diese Hymnen der Melodie und des Sinnes wegen in Prosa, aber immer

---

[87]) In der Stadt Braunschweig sang man, wie *Rehtmeyer* in der Braunschw. *Chronica* pag. 822 berichtet, seit 1490 das deutsche *Te Deum* und zwar zuerst am 24. Nov., wegen der damals geschehenen göttl. Beschirmung und Beschützung der Stadt.

[88]) Die Uebersetzungen von 26. 27. 28 und 29 stehen in der Uebersetzung des lat. *Hortulus animae*, der 1500 erschien.

[89]) Steht im *Plenarium.* Basel 1514.

[90]) Von *Jacobus de Benedictis.* S. Ersch und Gruber Encykl. IX. Th.

[91]) *Surrexit Christus hodie* gehört nicht hierher, weil das Lied: *Christ ist erstanden*, welches wir schon im XII. Jahrh. nachweisen, keine Uebersetzung von diesem lat. Liede, welches schwerlich über das XV. Jahrh. hinausgeht, sein kann. Eine Nachbildung des *Surrexit etc.* ist vielmehr das Lied: *Erstanden ist der heilige Christ.*

[92]) *Lambecius* gibt Nachricht von einem Mscpt. auf Pergament zu Wien befindlich, ungefähr vom Jahre 1210, worauf die Episteln der Sonn- und Festtage in alten Reimen zu lesen sind.

mit so viel Sylben als das Original enthält, übersetzt. Bei solcher Art zu übersetzen, konnte nichts Sonderliches herauskommen, und dieses wie das folgende kann nur als günstiges Zeichen der Zeit aufgeführt werden.

2) Ebendaselbst im nämlichen Jahre erschien eine nochmalige Übersetzung der lateinischen Hymnen in dem Buche:

„Ein vast notdürfftige materi, einem yeden menschen, der sich gern durch ein ware grüntlich bycht. flyssiglich zu dem hochwirdigen sacrament defs fronlychnams vnsers herren, ze schicken begeret" (64 Blätter 4.).

3) Ferner erschien in demselben Jahre: „Uslegunge der hymbs nach der zitt des ganczen jares. mit iren herclarungen. vnd exponirungen. M. CCCCLXXXXiiij" (78 Bl. 4.).

4) Von Hieronymus *Schenk von Sumanwe* sind zu Würzburg 2 Lieder gedruckt, nämlich eins: „Von Mariae reinen empfang 1503" und 1504 ein Salve Regina.

5) Das von dem Verfasser des noch lange Zeit nach Luther gebräuchlichen Liedes:

Ach hülf mich Leid und sehnlich' Klag', mit dem Titel: „Ein ser andechtig Christenlich Büchlein aus heiligen schriften vnd Leren von *Adam von Fulda* in teutsch reymen gesetzt. Gedruckt zu Wittenburgk. Anno dei Tausend fünffhundert vnd jm zwelfften jar".

6) Zwo Lieder von den Sylben Worten Jesu Christi, und von den zehen Geboten Gottes, aus der Bibel gezogen durch *Joh. Böschenstein.* 1515", in welchen das Lied: *Da Jesus an dem Kreuze stand*, befindlich ist. — Ein anderes Werkchen von ihm, aber ohne Benennung des Druckorts und ohne Jahreszahl mit dem Titel:

7) „In diesem Büchlein seynd begryffen drey in Gesangsweifs ausgangen durch *Joh. Böschenstein:* das erst von göttlich Majestät, das ander von den zehen Geboten, das dritt von Begerung göttlicher Gnade. In den gegenwärtigen Trübseligkaiten". Der Anfang dieser Lieder ist: 1) Gott ewig ist, ohn Endes Frist; 2) Wollt ihr mich merken eben, und 3) Von wunderlichen Dingen etc.

8) *Passio Christi* von Martino Millio (Miller) in Wengen zu Vlm gaistlichen Chorherren, gebracht vnd gemacht nach der gerümpten Musica, als man die Hymnus gewont zebrauchen etc. M. D. XVij. — Enthält 26 deutsche Kirchenlieder.

9) Mehre Erbauungs- und Andachtsbücher, namentlich der *Hortulus animae.* Strafsburg 1500 — 1507. Nürnberg 1503. Leipzig 1513 u. a., in welche gereimte Lieder und Übersetzungen aufgenommen wurden (vergl. Anmerkung 88.). — Endlich

10) die seit 1474 zu *Mainz*, *Augsburg*, *Basel* und *Strafsburg* gedruckten deutschen Mefsbücher und Plenarien [93]), in welchen man noch manche deutsche Lieder entdecken dürfte. So stehen z. B. in dem deutschen Plenarium, das von Adam Petri von Langendorf in Basel 1514 gedruckt ist, die bekannten Lieder: „Komm heiliger Geist", „Herre Gott" und „Mitten wir im Leben sind" [94]).

---

[93]) *Plenarien* waren Bücher, aus denen vor Alters die Evangelien und Episteln bei der Messe gesungen wurden.

[94]) S. *Bernhard's*, Superintend. zu Stuttgart, Vorrede zu *Gözens* Bei-

§. 70.

Aufserdem gab es eine Menge geistlicher Lieder und Übersetzungen in Handschriften, die ebenfalls für den Kirchengesang bestimmt gewesen zu sein scheinen. Auch gab es noch eine ganz eigene Gattung von Kirchenliedern, die sich ihrer wunderlichen Form wegen weder zu den lateinischen, noch zu den deutschen Liedern zählen lassen, weil sie beiden auf gleiche Weise angehören. Es sind dies nämlich die Lieder, worin lateinische Verse mit deutschen, oder auch nur lateinische Wörter mit deutschen willkührlich abwechseln. Hierher gehören die Lieder:

1) *Omnes* nu laet ons gode loven.
   Deum celestum von hier boven etc.
2) Die ganze Welt Herr Jesu Christ, *hilariter*, *hilariter etc.*
3) *In tristi nunc loco*, lieg jetzund ich do, Unsers Herzens Wonne, Im Schlofs *custodio etc.*
4) *Pontificis eximii*
   in fand Mertens ere etc.
5) *Puer natus in Bethlehem*
   Defs freuet sich Jerusalem etc.
6) *In dulci jubilo*
   nu singet und seid fro etc.

und einige andere, die aber bei weiten nicht so verbreitet gewesen sind, als besonders die beiden letztern, welche kaum noch vor 30 Jahren in vielen evangelischen Kirchen gesungen wurden. Die letztern beiden werden gewöhnlich dem *Peter von Dresden (Petrus Dresdensis)*, eigentlich *Peter Faulfisch*, der 1440 als Lehrer zu Prag gestorben sein soll, zugeschrieben; doch läfst sich diese Angabe durch nichts begründen [95]). Sehr wahrscheinlich ist das letzte Lied viel älter. Im Leben des *Suso*, aus einer Handschrift des XIV. Jahrhunderts, wird erzählt, dafs eines Tages zu *Suso* himmlische Jünglinge kamen, ihm in seinen Leiden eine Freude zu machen; sie zogen den Diener bei der Hand an den Tanz, und der eine Jüngling fing an ein fröhliches Gesänglein von dem Kindlein Jesus, das also spricht: *In dulci jubilo etc.* [96]). Über diese Bastardpoesie hat lange Zeit die Meinung geherrscht, dafs die Verfasser dieser Lieder beabsichtigt hätten, auf solche Weise den deutschen Kirchengesang vorzubereiten, weil der päpstliche Stuhl reine deutsche Lieder nicht erlaubt habe, ohne dafs man jedoch ein Verbot der Art nachzuweisen wufste [97]). Das

---

trägen S. XXVII, in welcher auch noch eine *deutsche Litanei* erwähnt wird, welche 1523 zu Altenmünster (in Baiern) aufgelegt ist, die nach *Kyrie eleison* auch *Ave Maria* hat und folglich nicht von Luther sein kann. pag. XXXVI.

[95]) Vergl. *Rambach*, Anthologie 1 Bd. S. 373. 374. *Joh. Wolf's* kurze Gesch. des deutschen Kirchengesanges im Eichsfelde. S. auch die Vorrede des kleinen Leipziger Gesangbuches von 1693, in welcher gesagt wird, dafs *Christian Daum*, Rector zu Zwickau, einige Handschriften auf Pergament gehabt habe, die noch vor Peters von Dresden Zeiten geschrieben gewesen, darunter auch das Lied: *In dulci jubilo* gestanden habe. *Fink* in der Vorrede zum Coburgischen Gesangbuche gesteht ebenfalls, dafs es schon vor Joh. Hufs gesungen sei.

[96]) Vergl. *Hoffmann*, „Geschichte etc." S. 151—158.

[97]) So steht in *Volpelius* Gesangbuche 1682 über dem Liede, *in dulci jubilo* die Vorbemerkung: „Ein alt Weihnachtlied, *Petri Dresdensis*, welcher erstlich zu Joh. Hussens Zeiten nach Prage beruffen, und desselben Mit-

geschichtliche Verfolgen dieser Mifspoesie gewährt uns jedoch die richtige Ansicht, nach welcher das Mischen lateinischer und deutscher Wörter oder Verse in einem und demselben Gedichte nur als *mönchische Spielerei* und als weiter gar nichts erscheint, wozu vielleicht die Fertigkeit der Dichter in der lateinischen Sprache und die Unbeholfenheit in der deutschen Veranlassung gab. Denn diese Zwitter-Poesie wurde schon im X. bis XV. Jahrhundert zu Grabschriften [98]), Spott-, Straf- und Scherzgedichten angewendet, und hatte anfangs einen ernsthaften, später einen scherzhaften Charakter.

§. 71.

Aus dem Gesagten und aus dem Anführen der deutschen, hie und da und bei besondern Gelegenheiten gebrauchten Kirchenlieder ersieht man, dafs der Weg zum *deutschen Choralgesange* vor Luther schon ziemlich gut gebahnt war. Übrigens war es auch zu Luthers Zeit eine so allgemein bekannte Sache, dafs man dergleichen geistliche deutsche Lieder *vor* der Reformation schon hatte und von denselben beim öffentlichen Gottesdienste auch Gebrauch machte. Dies erhellet aus mehren Stellen in Luthers Schriften (vergl. §. 63.), worin er mehre vorhandene Lieder beurtheilend anführt, wie auch daraus, dafs *Melanchthon* in der Apologie der Augsburgischen Confession ohne Weiteres sagt: „Dieser Gebrauch ist allezeit für löblich gehalten in der Kirche. Denn wiewohl an etlichen Orten mehr, an etlichen Orten weniger teutsche Gesänge gesungen werden: so hat doch in allen Kirchen je das Volk etwas teutsch gesungen, darum ist's so neu nicht".

Luther war aber auch nicht der Erste, der die Nothwendigkeit eingesehen hätte, eine so herrliche gottesdienstliche Übung in der Landessprache jedes Volks zu verrichten, nachdem durchgehends der Mifsbrauch geblieben war, es in der, dem allergröfsten Theile unbekannten lateinischen Sprache zu thun. Was er darin für die Christen deutscher Nation gethan hat, scheint mehr in Nachahmung der *Waldenser* und *Wiklefiten*, besonders aber des ehrlichen *Joh. Hufs* († 1415) geschehen zu sein. Denn dieser hatte über 100 Jahr früher unter den sogenannten *Brüdern in Böhmen, Mähren* und *Polen* den Kirchengesang in *böhmischer* (also in der Landes-) Sprache eingeführt. Es war daher auch eine ganze Sammlung böhmischer geistlicher Lieder, von welchen viele den berühmten Liederdichter *Franoscius* zum Verfasser haben, entstanden. *Michael Weifs* (s. weiter unten),

---

glied in Fortpflanzung seiner Lehre gewesen. Auch noch vor Joh. Hussen gelehrt, man müsse das heil. Abendmal in beyden Gestalten gebrauchen. Hernachmals aber ist er wieder in Meissen gezogen, und umbs Jahr Christi 1420 Rector zu Zwickau worden. Dieser *Peter Dresdensis* ist der erste gewesen, der ihm vorgenommen deutsche Lieder in die Kirchen einzuführen. Weil aber solches dem Gebrauch der Römischen Kirchen zuwider, ist's ihm nicht zugelassen worden. Endlich nach vielfältigem suppliciren ist ihm vom Papste so viel vergünstiget worden, solche Lieder zu machen, darinn deutsch und lateinisch untereinander, welches er auch gethan und derselben eine gute Anzahl verfertigt, unter welchen etliche noch gebräuchlich, als: *In dulci jubilo, Puer natus in Bethlehem etc.* Vid. *Chron. Zvvickav* p. 412. seq.".

[98]) Z. B. habe ich folgende gefunden:

„Hye lyt ein Fürste löbelich
Quem vulgus flebile plangit:
Von Mifne Maregrav Friderich
Cujus Insignia plangit etc.".

welcher selbst Dichter und Componist war, übersetzte diese in böhmischer Sprache geschriebenen und zum Theil von *Hufs* und den *Taboriten* herstammenden Gesänge der Brüder zunächst zum Behuf jener aus Deutschen bestehenden Gemeine, und gab sie 1531 zu *Jungen-Bunzel* heraus, nach welcher Zeit sie oft und an verschiedenen Orten auch in Deutschland, späterhin von *Joh. Horn* (1596) und Andern vermehrt, auch zum Theil verändert, wieder aufgelegt wurden [99]). Mehre derselben fanden in der lutherischen Kirche aufserordentlichen Beifall und wurden bald nach ihrem Erscheinen in die Gesangbücher aufgenommen; namentlich gingen folgende in die lutherischen Kirchen über:

Christus, der uns selig macht etc. S. §. 90. M. Weifs.
Christ der du bist das Tageslicht etc.

Lob sei dem Allmächtigen etc. *a f a c c d d c.*
Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich (Joh. Horn).
Der Tag vertreibt die finstere Nacht etc. [100]).
Ach Gott und Herr etc. (s. Beil. Nr. 7.; aus gedachter Sammlung mitgetheilt).

Gottes Sohn ist kommen (Menschenkind merk eben) etc. *f f a b c c.*
Christus ist erstanden, hat überwunden etc.
Nun lafst uns den Leib begraben. S. §. 90.
Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst etc.
Die Nacht ist kommen etc.
Jesus Christus unser Heiland, der von uns etc.
Aus tiefer Noth lafst uns zu Gott etc.
Betrachten wir heut zu dieser Frist etc.
Weltlich Ehr' und zeitlich Gut etc.
O wie sehr lieblich sind all' deine Wohnung etc.
Gott ist gegenwärtig etc.
Beschränkt ihr Weisen dieser Welt etc.
Gott woll'n wir loben etc. u. a.

Diese Lieder unterscheiden sich durch einen ganz eigenen gemüthlichen, meist etwas gedrückten Charakter vor sehr vielen ursprünglich deutschen Liedern. Und *Herder* [1]) sagt: „In den Gesängen der böhmischen Brüder ist oft eine Einfalt und Andacht, eine Innigkeit und Brüdergemeinschaft, die wir wohl lassen müssen, weil wir sie nicht haben". Die Melodien zu diesen Liedern waren wahrscheinlich durch Christen aus ver-

[99]) Diese Liedersammlung von beinahe 400 Gesängen mit dazu gehörigen Melodien, kam 1539 und 1566 als neue Aufl. heraus und gehört zu den Seltenheiten, weil sie eins von den Büchern war, welche von den Jesuiten seit 1621 unablässig aufgesucht und vernichtet wurden. In der Vorrede heifst es: „Den Text hat man, wo er ungereimt, unrein und abgöttisch war, gebessert oder hinweggethan — — wie denn jedermänniglich hierin sehen mag, wie wunderbarl. Gott durch seine Werkzeug, die Finsterufs in Licht, wie Irrthum in Wahrheit verwandelt, und den Kirchstand verneuert und gebessert hat". — Ueber dies Werk und über den Choralgesang der böhm. Brüder s. auch *Allgem. musik. Zeit.* V. Jahrgang Nr. 28.

[100]) Von diesem ist nur der erste Vers unter den Nachtwächtern, beim Abgehen von der Nachtwache in Gebrauch geblieben. Man findet jedoch das Lied in den Gesangbüchern des XVIII. Jahrh. noch ganz.

[1]) In seinen Briefen über die Theol. Th. 4. S. 302.

schiedenen Ländern bekannt geworden, die, ihres Glaubens wegen verfolgt, sich mit den böhmischen Brüdern verbunden hatten. Zwar schreiben Manche dem *Mich. Weifs* auch die Melodien zu den genannten verdeutschten Liedern zu; allein Beides, Text und Melodie, sind wohl mit einander entstanden und *Weifs* pafste nur der Übersetzung die Urmelodie an, oder veränderte letztere in Einigem, um sie dem Texte entsprechender zu machen. Denn aus der Vorrede des (Anmerkung 99) erwähnten *Gesang- und Choralbuches der böhmischen Brüdergemeinde* erhellet, dafs die Lieder aus dem Böhmischen übersetzt worden, mit *genauer Rücksicht auf die Melodien*, welche schon zu *Joh. Hussens* Zeit in Gebrauch gewesen. Übrigens haben sich die böhmischen Kirchen durch einen schönen (und nach damaliger Art) zweckmäfsigen Choralgesang ausgezeichnet [2]).

§. 72.

Wenn nun aus alle dem deutlich hervorgeht, dafs man *vor* der Reformation hin und wieder bemüht gewesen ist, kirchliche Gesänge in der Landessprache singen zu lassen, so dürfen wir dies doch nicht so hoch anschlagen und *Luthern* (wie aus einigen Werken katholischer Geistlicher [3]) hervorzugehen scheint), das Verdienst, der deutschen Sprache ihr Recht beim öffentlichen Gottesdienste geltend gemacht zu haben, nicht absprechen, und zwar darum: 1) weil diese Lieder, deren es zusammen freilich nicht wenig gab, doch zu sehr vereinzelt dastanden, indem das Volk nur hie und da Gebrauch von denselben machen durfte; 2) weil viele, ja die allermeisten so beschaffen waren, dafs sie ohne bedeutende Veränderungen und Umformungen nicht beibehalten werden konnten; z. B. die *Mariengesänge:* „Maria zart, von edler Art etc.“. „Dich Frau vom Himmel ruf ich an etc.“ und dergleichen; die *Gesänge für die Heiligen:* „Sanct Christoph du viel heiliger Mann etc.“. „Du lieber Herr Sanct Niclas wohn' uns bei etc.“ und dergleichen; endlich 3) weil diese Lieder nicht beim *Hauptgottesdienste* und bei der *Messe*, sondern nur, wie oben gesagt, bei *Gelegenheiten* gebräuchlich waren. Die in diesen 3 Punkten enthaltenen Mängel des damaligen Kirchengesanges suchte er zu beseitigen. Was er für die ersten beiden Punkte that, ergibt sich weiter unten; für den dritten Punkt genüge Folgendes.

Schon in seinen frühern Schriften (z. B. Sermon von dem N. Test. Th. XIX. S. 1279; ebend. S. 60, Tischreden Th. XXII. S. 147) gab er deutlich zu erkennen, wie sehr er den herrschenden Gebrauch der lateinischen Sprache beim Gottesdienste mifsbilligte. „Wollte Gott“, schreibt er, „dafs wir Deutschen Mefs zu deutsch läsen. Warum sollten wir Deutschen nicht Mefs lesen auf unsere Sprache, so die Lateinischen, Griechen und viele andere auf ihre Sprache Mefs halten“? Wahrscheinlich würde er schon damals (1520) darauf bedacht gewesen sein, diesem Bedürfnisse abzuhelfen, wenn nicht das Ungewöhnliche der Sache ihn noch davon abgehalten hätte. Man ersieht dies aus der Stelle (von beiderlei Gestalt des Sacraments Th. XX. S. 122 und 264): „Dafs die Messe deutsch gehalten

---

[2]) *In canendi studio nescio annon ecclesiae fratrum Bohemicorum superent reliquas omnes. Neque enim scio, qui plus, aut tantum etiam, canant laudum, gratiarum, precum, doctrinae: addam qui melius Esrom. Rüdiger* in „Paraph. *Psal*“.

[3]) Vergl. *Joh. Wolf's* kurze Geschichte des Kirchengesanges im Eichsfelde. 1815. pag. 25—35.

werde bei den Deutschen, gefällt mir wohl; aber dafs er (Carlstadt) da auch will eine Noth machen, als müsse es so sein, dafs ist abermal zu viel. Auf's erst müssen wir den alten Brauch lassen bleiben u. s. w.". Je mehr er, dem oben §. 60. angezogenen Grundsatze gemäfs, dahin arbeitete, erst die Gemüther auf das Bessere vorzubereiten und „mit der Predigt die Gewissen frei" zu machen, desto angelegentlicher beschäftigte ihn die Sorge, seinen längst gefafsten Wunsch in Erfüllung zu bringen. Er ging auch in so weit in Erfüllung, dafs schon im Jahre 1525, den 29. October, in Wittenberg zum allerersten Male, jedoch nur versuchsweise, die *deutsche Messe* gehalten wurde. Nach Genehmigung des Kurfürsten von Sachsen erfolgte in demselben Jahre am *ersten Weihnachtstage* (den 25. Decbr.) die *wirkliche Einführung*, von welcher Zeit an die Messe in der Pfarrkirche zu Wittenberg, wenigstens an den Sonntagen regelmäfsig in deutscher Sprache gehalten wurde. An den Festtagen blieb für's erste noch die lateinische Messe; was um so weniger auffallen wird, wenn man bedenkt, dafs damals nicht nur den Gelehrten, sondern den Gebildetern aller Stände die lateinische Sprache geläufig war. Luthers Absicht mochte defshalb auch damals nur sein, wie sich aus vielen Stellen in seinen Schriften ergibt, die lateinische Sprache beim Gottesdienste in den Städten möglichst zu *beschränken* und nur auf dem Lande *zu entfernen*. Wir werden diese Absicht um so mehr erkennen, wenn wir nicht unbemerkt lassen wollen, dafs in vielen Städten Deutschlands, z. B. Leipzig u. a., der Gebrauch der lateinischen Sprache wenigstens bei einigen Gesängen bis in die zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts beim Cultus sich erhalten hat [4]). So war demnach eine der wichtigsten Verbesserungen in Ansehung des Kirchengesanges durch Luthers weisen und unermüdeten Eifer glücklich eingeleitet; und wo der Gebrauch der deutschen Sprache beim Gottesdienste noch nicht in Folge der durch seine Schriften vorbereiteten freien Grundsätze eingeführt war [5]), da verschaffte ihr nur sein eigenes Beispiel in kurzer Zeit den gewünschtesten Eingang. Luthern bleibt daher das *unvergängliche Verdienst, den deutschen Choral erweckt, allgemeiner gemacht und der Muttersprache ihr natürliches Recht erkämpft zu haben.*

§. 73.

Ein anderes grofses Verdienst, welches sich Luther um die Verbesserung des Kirchengesanges erwarb, war *die Einführung und Vermehrung neuer religiöser Gesänge* für die kirchliche Erbauung. Er unterliefs nichts, was zur Beförderung dieser wichtigen Angelegenheit nöthig und dienlich

[4]) Man mufs sich wohl darüber mit Recht wundern, dafs noch am Ende des XVIII. Jahrh. nicht nur jene halblateinischen, sondern auch mehre lateinische Lieder, z. B.: „*Quem pastores laudavere, Gloria laus et honor, Hostis Herodes impie, Laudate Dominum, Ex legis observantia*" u. a., gesungen wurden. Fast alle Gesangbücher, die ich aus den Jahren von 1700 bis 1772 zu Gesicht bekommen habe, enthalten mehr oder weniger dergl. lat. Gesänge und liefern den Beweis.

[5]) In Nürnberg wurde bei den Augustinern schon im Jahre 1524 der Anfang mit dem deutschen Singen und Lesen gemacht (*Riederer's* Abhandl. S. 189 f.). In Zwickau scheint dies im Frühlinge des Jahres 1525 geschehen zu sein; wenigstens hatte der dortige Pfarrer *Nicol. Hausmann*, wie man aus einem am Sonntage *Laetare* an ihn geschriebenen Briefe Luthers (Th. XXI. S. 964) sieht, dem letztern um diese Zeit eine deutsche Messe zur Prüfung mitgetheilt, die er ohne Zweifel demnächst in seiner Kirche einzuführen Willens war.

war. Er forderte mehre seiner Freunde, namentlich den kurfürstlichen Hofprediger *Georg Spalatin* auf, neue deutsche geistliche Lieder zu fertigen. „Ich bin Willens", schreibt Luther an diesen, „nach dem Exempel der Propheten und alten Väter der Kirche, teutsche Psalmen fürs Volk zu machen, das ist, geistliche Lieder, dafs das Wort Gottes auch durch den Gesang unter den Leuten bleibe. Wir suchen also überall Poeten. Da ihr nun der deutschen Sprache so mächtig und so beredt darinnen seid, so bitte ich euch, dafs ihr hierinnen mit uns Hand anleget, und einen von den Psalmen zu einem Gesange zu machen suchet, wie ihr hier ein Muster (eigentlich eine Probe von mir) habt. Ich wollte aber, dafs die neuen Wörterchen vom Hofe wegblieben, damit die Worte alle nach dem Begriff des Pöbels ganz schlecht und gemein, doch aber rein und geschickt herauskämen, hernach auch der Verstand fein deutlich und nach des Psalms Meinung gegeben würde u. s. w." Ob Luthers Wunsch in Erfüllung gegangen sei, läfst sich nicht mit Gewifsheit sagen, indem von einem Spalatinischen Liede keine Spur hat entdeckt werden können. Indefs fehlte es nicht an Andern, die sich durch Luthers öffentlich erklärten Wunsch und durch seinen Vorgang zur Verfertigung geistlicher Lieder ermuntern liefsen. Keineswegs liefs Luther es in dieser Angelegenheit, die ihm so sehr am Herzen lag, blofs an Aufforderungen und Anweisungen zur Einführung des Bessern bewenden, sondern er legte selbst Hand ans Werk und machte sich's auch vom Anfang an zum Geschäft, dem Volke einen hinlänglichen Vorrath erbaulicher deutscher Lieder in die Hände zu geben, deren man sich theils an der Stelle der bis dahin üblichen lateinischen Gesänge, theils neben denselben bei den öffentlichen Gottesverehrungen bedienen möchte. Denn

1) *übersetzte* er alte lateinische Gesänge ins Deutsche, als:
Veni redemptor gentium — Nun komm, der Heiden Heiland etc.
A solis ortus cardine — Christum wir sollen loben schon etc.
Veni creator spiritus — Komm Gott Schöpfer heil'ger Geist etc.
Hostis Herodes impie — Was fürcht'st du Feind Herodis sehr etc.
Veni sancte spiritus — Komm heiliger Geist erfüll etc.
O lux beata trinitas — Der du bist Drei in Ewigkeit.
Jesus Christus nostra salus — Jesus Christus unser Heiland, der von uns etc. (muthmafslich).
Te Deum laudamus — Herr Gott dich loben wir
Die Litanei.
Da pacem domine — Verleih uns Frieden gnädiglich etc.

2) *Verbesserte* er bereits deutsche oder schon verdeutschte:
Wir glauben All' an einen Gott (das „deudsche Patrem").
Gott sei gelobet und gebenedeiet.
Komm heiliger Geist, Herre Gott etc. [6]).
Mitten wir im Leben sind [7]).

---

[6]) Die erste Strophe war bereits vor Luthers Zeit schon vorhanden, wie aus einem zu Basel 1514 gedruckten *Plenarium* oder Evangelienbuch erhellet, wo sie lautet: „Kumm heiliger Geyst Herre got: erfüll vnfs mit deiner Gnaden gut u. s. w.". Luther nahm es in sein Gesangb. 1524 nebst 2 andern Strophen, die er vielleicht hinzugedichtet, oder im Fall er sie vorfand, nur umgedichtet (oder wie er es nannte), verbessert hat.

[7]) Das Original: „*Media vita*", stammt von *Notker Balbulus*, Mönch zu St. Gallen († 912) her. Im „*Plenarium*", Basel 1514, steht schon eine

Jesus Christus, unser Heiland, der von uns (muthmaſslich verbessert, wenn es nicht übersetzt ist; s. oben §. 71.).
O du armer Judas etc.
Gott der Vater wohn' uns bei etc.
Nun bitten wir den heiligen Geist etc., und vielleicht mehre im §. 68. angeführte Lieder.

3) *Übersetzte* er lateinische Psalmen ins Deutsche oder ahmte sie nach, als:

Den 33. Psalm in: Ich will den Herrn loben allezeit etc.
-- 111. Ps. in: Ich dank' dem Herrn von ganzem Herzen etc.
— 114. — 115. Ps. in: Da Israel aus Egypten zog.
— 12. Ps. in: Ach Gott vom Himmel sieh darein.
— 14 Ps. in: Es spricht der Unweisen Mund wohl etc.
— 46. Ps. in: Eine feste Burg ist unser Gott.
— 67. Ps. in: Es wollt uns Gott gnädig sein etc.
— 124. Ps. in: Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit etc.
— 128. Ps. in: Wohl dem, der in Gottesfurcht steht, auch: Willst du vor Gott, mein lieber Christ etc.
— 130. Ps. in: Aus tiefer Noth schrei ich zu dir etc.

4) *Brachte* er biblische Stellen in deutsche Reime, nämlich:

Jesaia 6, V. 1. Jesaia dem Propheten das geschah.
Matth. 6. Vater unser im Himmelreich etc.
Luc. 2. Vom Himmel hoch da komm ich her.
Luc. 2. Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin; ingleichen die Begräbnifsgesänge: Im Fried' bin ich dahin gefahr'n; Mit Fried' und Freud' in guter Ruh etc.
Offenb. 12. Sie ist mir lieb, die werthe Magd etc.
Joh. 11. Christ ist die Wahrheit und das Leben.
Hiob 19. In meinem Elend war dies mein Trost etc.
Die 10 Gebote: Dies sind die heiligen zehn Gebote, und Mensch will du leben seliglich [8]).
Die Geschichte der Taufe: Christ unser Herr zum Jordan kam etc.

Aufser diesen entstanden noch das sogenannte *Magnificat* oder der *Lobgesang der Mariä*: „*Meine Seele erhebt den Herrn*", und der *Lobgesang Zachariä*, das sogenannte *Benedictus*: „*Gelobet sei der Herr, der Gott Israel*", beide aus Luc. Cap. 1.; ingleichen der Lobgesang Simonis: „*Herr nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren*" etc., aus Luc. Cap. 2. — in deutscher Prosa.

5) Verfertigte er *neu*:

Nun freut euch, lieben Christen, gemein.
Ein neues Lied wir heben an.
Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod etc.
Christ lag in Todesbanden etc.
Vom Himmel kam der Engel Schaar etc.
Erhalt uns Herr bei deinem Wort etc.

Uebersetzung von diesem Liede mit dem Anfange: „In mittel unsers lebenszeit".

[8]) Soll nach einer, jedoch nicht gehörig documentirten Nachricht in der Jenaischen „Allg. Litt. Zeit." 1805 Nr. 283., schon im Jahre 1481 mit wenigen Abweichungen vorhanden gewesen sein.

Die Lieder:

O Herre Gott dein göttlich Wort etc.

Mag ich Unglück nicht widerstahn etc.

Nun treiben wir den Papst hinaus etc.,

sind nur muthmafslich von ihm [9]).

§. 74.

Luthers Lieder fanden bei seinen Zeitgenossen einen ungemeinen Beifall, und hieraus läfst sich eben die schnelle und weite Verbreitung derselben erklären. Ihre Erscheinung setzte eine Menge von Druckerpressen in und aufserhalb Obersachsen in Bewegung, und man kann sich von der Begierde, mit welcher sie gekauft und gelesen wurden, einen Begriff machen, wenn man erfährt, dafs allein in Erfurt 4 verschiedene Drucker in den Jahren 1524 und 25 mit der Herausgabe evangelischer Liedersammlungen beschäftigt waren [10]). So gingen sie von Stadt zu Stadt, von Mund zu Mund und wurden von Hohen und Niedrigen, von Erwachsenen und Kindern gesungen. In Magdeburg waren namentlich die beiden Lieder: „*Aus tiefer Noth schrei ich zu dir*", und „*Es woll uns Gott genädig sein*", schon im Jahre 1524 unter dem Volke bekannt. In *Joh. Vulpii* „*Magnificentia Parthenspolitana*" Magdeburg 1702 S. 92 wird erzählt, dafs ein Tuchmacher jene Lieder zuerst auf dem Markte feil gehabt, und sie den Leuten, die in grofser Menge um ihn versammelt waren, vorgesungen habe. Der Bürgermeister *Rubin*, der beim Nachhausegehen das Gedränge sieht, liefs den bösen Buben, der Luthers ketzerische Gesänge unter das Volk brachte, ins Gefängnifs werfen. Es gingen aber 200 Bürger auf's Rathhaus, die seine Freilassung bewirkten. Im Jahre 1529, als ein päpstlicher Geistlicher in Lübeck [11]) die Predigt geschlossen hatte, und für die Todten zu bitten im Begriff war, stimmten 2 kleine Knaben das Lied: „*Ach Gott vom Himmel sieh darein*" etc. an, und die ganze Gemeinde folgte ihnen nach, welches von der Zeit an jedes Mal geschah, so oft ein Geistlicher in seinen Vorträgen sich der evangelischen Wahrheit zuwider erklärte und wodurch es mit bewirkt wurde, dafs der Rath in die von den Bürgern verlangte Wiedereinsetzung der vertriebenen evangelischen Prediger willigen mufste. Es liefsen sich leicht ähnliche Beispiele auch von vielen andern Orten anführen, wo Luthers Lieder von dem Volke mit der gröfsten Begierde aufgenommen wurden, und durch welche zuerst und vorzüglich die evangelische Lehre Eingang fand [12]). Eins jener Lieder wird von einem Zeitgenossen Luthers besonders in dieser Hinsicht ausgezeichnet. „Mir zweifelt nicht", schreibt *Tilemann Heshusius* in der Vorrede zu den Psalmen Davids, gesangsweise in deutsche Reimen verfafst von *Joh. Mageburgius*. Frankfurt 1565, „durch das eine Liedlein Lutheri:

---

[9]) Vergl. *Oelearius* „Liederschatz" Th. I. S. 125. Th. II. S. 124. *Serpilius* „Prüfung des hohensteinischen Gesangbuchs" S. 497. *Riederer's* „Abhandlung etc." S. 311. *Rambach* „Verdienst Luthers" S. 141.

[10]) *Riederer's* „Nachrichten", Bd. III. S. 217. Es mögen aber auch manche Lieder, die nicht von Luther waren, unter Luthers Namen gedruckt sein, um die Leute zu befriedigen oder um dadurch zu gewinnen.

[11]) S. *Starken's* „Lübeckische Kirchenhistorie" S. 8.

[12]) Vergl. hierüber *Herm. Hamelmann's* „*Opp. hist. geneal.*" P. 1. p. 774 ff. *Chr. Spangenberg's* „Adelsspiegel" Th. II. S. 61. *Bertram's* „Lüneburgische Kirchenhistorie" S. 41. und *Schmidt's* „Geschichte des Lutherischen Gesangbuches" S. 276 ff., wo mehre Beispiele erzählt werden.

„*Nun freut euch liebe Christeng'mein*", werden viel hundert Christen zum Glauben bracht sein worden, die sonst den Namen Lutheri vorher nicht hören mochten". Diesen Einfluſs der lutherischen Gesänge gestehen auch Schriftsteller aus der römischen Kirche ein; z. B. der Karmeliter *Thomas a Jesu* in dem Buche „*De conversione omnium gentium*", Lib. VIII. p. 511., wo er sagt, daſs Luthers Gesänge seine Sache zum Erstaunen beförderten, daſs man sie von allen Klassen, und nicht blos in Kirchen und Schulen, sondern auch in Häusern und Werkstätten, auf Märkten, Gassen und Feldern singen höre. Vergl. §. 84—85. Ja, es dauerte sogar nicht lange Zeit, so wurden sie, wenigstens zum Theil oder mit einigen Veränderungen, hie und da auch beim katholischen Gottesdienste eingeführt. Dies geschah unter andern zu *Wolfenbüttel* noch zu Lebzeiten des anti-lutherisch gesinnten Herzogs *Heinrich*, der selbst den Gebrauch einiger von Luther verfertigten Lieder in seiner Hofkapelle duldete [13]). Späterhin trug man sogar kein Bedenken, Lutherische Gesänge in katholische Gesangbücher aufzunehmen, wie deren mehre, namentlich: „Nun komm der Heiden Heiland" etc., „Christum wir sollen loben schon" etc., „Vom Himmel hoch da komm" etc., „Gelobet seyst du Jesu Christ" etc., theils unverändert, theils mit einigen Abweichungen, in einem zu Cöln auf Befehl des Fürst-Bischofs zu Speyer gedruckten Gesangbuche vom Jahre 1610 anzutreffen sind [14]). Geschah dies in katholischen Kirchen, so kann man sich leicht vorstellen, was andere mit ihm befreundete Kirchengesellschaften thaten. Die böhmischen Brüder nahmen alle seine Gesänge unverändert an. Die evangelisch-reformirte Kirche in Deutschland und der Schweiz, die bekanntlich zum gottesdienstlichen Gebrauch die von *Ambr. Lobwasser* aus dem Französischen des *Clem. Marot* und *Theod. Beza* übersetzten Psalmenlieder erwählte, folgte jenem Beispiele. Dasselbe geschah, zum Theil schon früher, *in Holland, Frankreich, Polen, Ungarn, so wie in den nordischen Reichen*, ja selbst jenseits des Weltmeeres in den von Protestanten gegründeten Kirchen, wo sie, in Übersetzungen oder in der Ursprache selbst als gottesdienstliche Gesänge eingeführt wurden. Eine Ehre, die in solchem Grade schwerlich einem Dichter neuerer Zeit, aufser Luther, widerfahren ist, und die er gewifs so wenig erwartete als suchte, als er seine anspruchlosen Lieder ausarbeitete und durch den Druck bekannt machte.

§. 75.

Die Verdeutschung alter lateinischer Gesänge, um auch hiervon Etwas zu sagen, war für Luther und seine Nachfolger ein wirkliches Bedürf-

---

[13]) *Selnecker* in der Vorrede zu seinen Kirchengesängen (Leipzig 1587) meldet diesen Umstand, und nennt ausdrücklich die Lieder: „Es woll' uns Gott etc. Eine feste Burg etc. Mensch willst du leben etc. Wir glauben all etc. Vater unser etc.". Ein katholischer Geistlicher hatte defswegen beim Herzoge Klage geführt. Dieser erkundigte sich daher bei ihm, was es für Lieder wären. Da nun der Pfaff zur Antwort gegeben: „Gnädiger Herr, sie heifsen: Es woll' uns Gott gnädig sein etc.", hat der Fürst bald darauf gesagt: „Ey, soll uns denn der Teufel gnädig sein? Wer soll uns denn sonst gnädig sein, denn Gott allein"? Also ist der Pfaff mit Schanden bestanden und abgewiesen und sind die geistl. Lieder Dr. Luthers fortgesungen worden und haben den Platz behalten".

[14]) Freilich wurden die lutherischen Lieder von vielen katholischen Bischöfen und Synoden verboten, z. B. in Prag, Augsburg, vergl. *Harzheim* T. VII. Conc. germ. p. 29.

nifs der Zeit. Das noch ganz unwissende Volk war einmal an dieselben gewöhnt, und daher behielt man auch die *Sangweise* bei; oder es fehlte selbst noch in den Köpfen der Lehrer an den gehörigen Materialien zur Ausarbeitung christlicher Gesänge. Die Erscheinung, dafs alte katholische Gesänge verdeutscht oder zu Anfange, ja bis in die Mitte des XVIII. Jahrh. mitunter auch lateinisch nach ihren alten Sangweisen gesungen wurden, könnte auffallen, und ich mufs sie aus dem Wesen der Sache und ihrer Zeit zu würdigen suchen. Die Protestanten des XVI. und XVII. Jahrh. waren vorurtheilsfrei genug, um in ihren Kirchen die schönsten und edelsten Gesänge, wenn sie auch von Katholiken herrührten, zu singen, und so wenig es ihnen einfallen konnte, die gothischen Kirchen, weil sie *vor* Luther gebraucht und gebaut waren, einzureifsen, so wenig fiel es ihnen ein, sich auf eine *eigene* protestantische Musik etwas zu Gute zu thun. Sie verkannten es nicht, dafs die Kunst nicht von den Partikularitäten der einzelnen Religionssecten berührt wird, sondern wufsten, dafs sie in jeder Religionsform eine Trägerin des Göttlichen ist. Luther selbst ging in dieser Unparteilichkeit mit seinem Beispiele voran. In der Vorrede zu den Begräbnifsgesängen nennt er nicht nur die Choräle der katholischen Kirche köstlich, sondern sagt auch: „Die Katholiken hatten wahrlich viel trefflich schöne Musica oder Gesang, sonderlich in Stiften und Pfarren". Von dem Gesange, z. B. „*Komm heiliger Geist*" etc., sagt er an einem andern Orte: „der heilige Geist habe ihn selber von sich gemacht, beide, Worte und Melodey". Die Lieder: „*Christ ist erstanden*" etc. und „*Nun bitten wir den heiligen Geist*", nannte er feine schöne Gesänge; so lobt er mehre andere; vergl. §. 62. Zu dem von *Georg Rhaw* 1528 zu Wittenberg herausgegebenen Motettenwerke, welches fast nur Compositionen katholischer Tonkünstler enthielt, machte er selbst eine belobende Vorrede. So lobt er *Josquin* [15]), *Senfl* u. A. Ähnlich nrtheilen Luthers Nachfolger. Besonders ist zu vergleichen, was *Prätorius* im „*Syntagma*" in der Vorrede sagt, und wie der Capellmeister *J. Walther*, Luthers Freund, bei eben demselben *Prätorius* Th. I. pag. 451 sich ausspricht. Eben so war es auch mit dem Figuralgesange. Protestanten gaben Kirchengesänge katholischer Meister zum kirchlichen Gebrauch heraus, z. B. *Bodenschatz* in dem „*Florilegium Portense*", Leipzig 1603, *Agricola* u. A., oder sie componirten katholische Texte. Ein Blick in *Walthers* oder *Gerbers* Lexicon zeigen sie. Nur, wie oben schon erwähnt, die vielen unbiblischen Gesänge, besonders zur Ehre der Heiligen und der Jungfrau Maria, wurden abgeschafft, und Luther erklärte sich gegen sie auf das Härteste.

§. 6.

Da nun der gemeinschaftliche Choralgesang ein Hauptbestandtheil des evangelischen Gottesdienstes geworden war, so war es ganz natürlich, dafs gleich nach der Reformation eine ganze Menge geistlicher Lieder entstanden, eben so, dafs diese nach Luthers Beispiele durch den Druck der Welt mitgetheilt wurden. Durch *Luthers* weisen und unermüdeten Eifer in *Einführung neuer geistlicher Gesänge* kam es dahin, dafs er 1524 sein erstes deutsches *Gesangbuch* [16]), welches aus 8, vorher auf einzelne

---

[15]) S. *Mathesius* „Predigten über Luthers Leben etc.". Augsb. 1573. p. 143.

[16]) *Gesangbuch* heifst eine Sammlung von religiösen Liedern von Kir-

Blätter gedruckten, Liedern bestand, herausgeben konnte; die zweite Auflage (1525) war mit 8 Liedern vermehrt. Die dritte Auflage, in Erfurt gedruckt, enthält 40, und eine spätere, 1543 zu Wittenberg gedruckte, 63 deutsche und lateinische, theils von ihm selbst gedichtete, verbesserte oder übersetzte, theils von Andern, vor ihm oder gleichzeitig mit ihm, verfertigte Lieder. So erschien auch 1543 in Magdeburg von ihm ein Gesangbuch in plattdeutscher Sprache, aufser den vielen Nachdrücken seiner Lieder. Lange Zeit bediente man sich dieser Luther'schen Gesangbücher in den evangelisch-lutherischen Kirchen; doch veranlafste, bei der sich immer weiter und rascher verbreitenden Reformation, das Bedürfnifs, solche Gesangbücher für das Volk zu haben, sehr bald andere Männer, für ihre Gegenden ähnliche Sammlungen von geistlichen Liedern herauszugeben. Namentlich, der Calvinischen und Hussitischen Sammlungen nicht zu erwähnen, folgten ihm hierin *Johann Walther*, Cantional, Wittenberg 1544; *G. Rhaw*, Wittenbergisch deutsch Gesangbüchlein, Wittenberg 1544; eine Ausgabe bei *Papst* in Leipzig, eine bei *Klug* ebendaselbst, alle mit Vorreden von *Luther* begleitet; ferner: *Joh. Spangenberg*, lateinisch und deutsche Kirchengesänge 1545; *Lucas Lossius*, Psalmodie, Nürnberg 1553; *Löner*, *Joh. Keuchenthal*, Kirchengesänge 1573; *M. Ludecus* 1589; *Nic. Selnekker; Agricola* 1587; *Joach. v. Burk* 1577; *Schröter* 1587; *Drefsler* 1570; *Buchanan* 1600; *Mich. Prätorius* 1605; *Gesius* 1607; *J. H. Schein*, Cantional 1627; *Dysius* 1625; *Vulpius* 1609; *Clauderus* 1613; *Helderus* 1620; *Moritz*, Landgraf von Hessen etc. 1612; *A. Lobwasser*, Übersetzungen der Psalmen 1622; *Corn. Becker*, Übersetzungen der Psalmen 1628; *Paul Gerhardt* 1657; *Calvisius* 1676; *Dedekind* 1663; *J. Krüger* 1668; *Rist* 1651; *Vopelius* 1682 u. a. m. Von Seiten der geistlichen Behörden einzelner Provinzen und Gemeinden fing man gegen das Ende des XVII. und zu Anfange des XVIII. Jahrhunderts an, neue Gesangbücher zu veranstalten. So gab 1696 *Trogilius Arnkiel* ein holsteinsches Gesangbuch heraus; 1703 erschien ein hallesches; 1707 ein hohenstaufisches; 1711 ein berliner, an dessen Stelle 1713 der Propst *Porst* ein anderes herausgab, 1735 ein nordhäusisches, ein magdeburger, ein dresdner, ein leipziger, ein altenburger und viele andere.

§. 77.

Bei diesen Gesangbüchern, die meistens zugleich auch Choralbücher waren, hielt man sich, wenn sie für die lutherischen Kirchen bestimmt waren, anfänglich meistens an die Luther'schen Lieder, welche der gröfsere Theil auswendig konnte, und sie daher in den Kirchen ohne Buch sang. Doch liefsen sich seine Zeitgenossen nicht abhalten, seinen Liedern die ihrigen an die Seite zu setzen. Eben so erlaubte man sich später, nachdem dies Feld der geistlichen Poesie schon mehr urbar gemacht war, nach *Luthers* Vorgange, der auch die von ihm aufgenommenen Gesänge bedeutend verändert und verbessert (oder wie er es nannte, *gefegt*) hatte, in seinen Liedern Abänderungen und Weglassungen anstöfsiger Strophen oder veralteter Ausdrücke und Wörter. Ja man trug, in der Folge, besonders im XVIII. Jahrhunderte kein Bedenken, mehre von seinen Liedern ganz in Vergessenheit zu bringen [17]) oder sie so umzubilden, dafs

chengesängen, wenn von derselben in einer oder mehren Kirchen Gebrauch gemacht wird.

[17]) So liefs man z. B. schon in der Mitte des XVI. Jahrh. das Lied: „Nun treiben wir den Papst hinaus, Aus Christi Kirch und Gottes Haus“

man sie nur dem Anfange nach kaum erkennt. In manchen Fällen that man hierin auch nicht Unrecht. Denn *Luther* sang und schrieb für seine Zeit; sie nahm seine Arbeiten dankbar an; noch viele der folgenden Generationen hielten sie hoch und schöpften aus ihnen Trost und Erbauung. Dieses Verdienst bleibt ihm, wenn also jetzt auch seine Lieder zu wirken gröfstentheils aufgehört haben. Noch mehr: Luther dichtete diese Lieder, wie er selbst sagt, „zum guten Anfang und Ursach zu geben denen, die es besser vermochten", und dies Beispiel, welches er den Mit- und nach ihm Lebenden gab, war für die folgenden Jahrhunderte vom schönsten Erfolge. Denn zu Anfange des XVIII. Jahrhunderts, um nur nebenbei auf Einiges aus der Geschichte der Kirchenlieder hinzudeuten, zählte man allein 500 Liederdichter und 40,000 Kirchenlieder; der dänische Etatsrath *J. J. v. Moser* (1701—1785) besafs im Jahre 1751 eine Sammlung von 250 Gesangbüchern und ein Register von 50,000 gedruckten deutschen geistlichen Liedern. — Übrigens dauerte die Methode, die alten Lieder, die ersten Verdeutschungen, oder überhaupt die Dichtungen früherer Zeit zu ändern, umzuarbeiten und zu verbessern, fort und wurde besonders in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts sehr beliebt, ich möchte fast sagen, zur Sucht. In den Umarbeitungen und Veränderungen im Gebiete der religiösen Liederpoesie brach der fromme, warm und tief fühlende *Klopstock* mit dem Versuche von 29 veränderten Gesängen (im Anhange zu dem ersten, 1758 erschienenen Theile seiner geistlichen Lieder) die Bahn. Bald nach ihm versuchten *Ditrich*, *Schlegel*, *Neander*, *Zollikofer* u. A. Änderungen, und man wird das Verdienstliche ihrer Bemühungen anerkennen, und es ihnen danken müssen, dafs sie dadurch manches treffliche Lied älterer Dichter, welches in seiner ursprünglichen Gestalt für den öffentlichen Gebrauch nicht mehr dienen konnte, der Kirche erhalten haben [18]), wenngleich auch diese Veränderungen nicht immer nöthig, und in *jedem Falle* Verbesserungen waren, weil bei manchen mit dem edlern Ausdruck, mit dem richtigern Versbau unleugbar etwas von der Kraft und Innigkeit des Originals verloren gegangen ist. Denn das Bestreben nach Deutlichkeit, nach Vermeidung falscher oder unwürdiger Nebenbegriffe hat nicht selten ein treffendes Bild verdrängt, und die Poesie in Prosa verwandelt. Doch veranlafsten diese noch behutsam vorgenommenen Veränderungen bald darauf eine solche Liebe zum Verändern, Umgestalten etc. der geistlichen Lieder, dafs das Urtheil über viele sogenannte Verbesserungsversuche, zu welchen der veränderungsliebende *Basedow* in seinem Privatgesangbuche 1767 den Ton angab, indem er sogar manche damals neue Lieder nach Willkühr umarbeitete, ja zuweilen aus einzelnen Strophen verschiedener Gesänge ein besonderes Lied zusammensetzte, weniger günstig ausfallen dürften. Indessen mufsten natürlich die vielseitigen Bemühungen zur Veredlung des religiösen Gesanges auch auf die für den öffentlichen Gottesdienst bestimmten Liedersammlungen einen bedeutenden

---

u. s. w., in den Sammlungen der Lieder Luthers weg. Dies Lied hatte die Ueberschrift: „Ein Lied für die Kinder, damit sie zu Mitfasten den Papst austreiben. D. *M. L.*" *Riederer* „von der Einführung des deutschen Gesanges" S. 171.

[18]) Vergl. die Schriften: „Von dem geistlichen Liede, besonders den ältern Kirchenliedern". Heidelberg 1824, und *Kinderling's* „krit. Betrachtungen über die vorzüglichsten alten etc. Kirchenlieder". Berlin 1813 S. 86 ff.

Einflufs äufsern. Es liegt aufser meinem Zwecke, diese Sammlungen hier alle namentlich aufzuführen [19]); nur einige mögen ausgehoben werden, namentlich das *neue Gesangbuch*, Kopenhagen 1760; das von *Danneil* 1765 besorgte *Quedlinburgische Gesangbuch*; Berliner Gesangbuch 1765 vom Ober-Consistorialrath *Diterich*. Besonders aber brach das *neue Gesangbuch* etc. von *G. J. Zollikofer*, Leipzig 1766, welches unter manchen Hindernissen und Anfechtungen erschien, gewissermafsen die Bahn zur Anfertigung und Einführung *neuer* und *verbesserter Gesangbücher*, welche bald nachher fast alle Gemeinden betraten, indem sie besonders aus den beiden zuletzt genannten Sammlungen schöpften, z. B. das ref. *Bremische* 1766, das *Lüneburgische* 1767; das luth. *Brèmische* 1778; das *Braunschweigische* 1779; das *Gothaische* 1778; das *Schlefswig-Holsteinische* 1780; das *Berliner Gesangbuch* 1780; das *Brandenburgische* 1769; das *Hamburgische* 1788; das neue *Quedlinburgische* 1786; das *Kopenhagener* 1782; das *Nördlinger*, das *Anspacher*, das *Hallische*, das *Eisleber* und viele andere, sowie mit *Gellert*, *Klopstock*, *Cramer*, *Schlegel*, *Sturm*, *Neander*, *Lavater*, *Münter*, *Heeren*, *Zollikofer*, *Weifse* u. A. überhaupt eine neue Periode in Dichtung der trefflichsten geistlichen Lieder begann.

§. 78.

Mögen aufser obengenannten die Namen der Dichter geistlicher Lieder älterer, wie neuerer Zeit hier noch Platz finden [20]).

Albert IV., Markgraf zu Brandenburg 1557 [21]) (Verf. von: „Was mein Gott will" etc.), *Erasmus Alberus* um 1650 (Verf. von: „Gott hat das Evangelium", „Ach Gott thu' dich erbarmen" etc., „Nun freut euch Gottes Kinder" etc.), *Joh. Altenburg* um 1600, *Michael Altenburger* 1640 (Verf. von: „Herr Gott nun schleufs den Himmel auf"), *J. Rud. Ahle* 1673, *J. v. Afsig* 1694, *J. Angelus* 1677 (Verf. von: „Allenthalben wo ich gehe", „Mir nach spricht Christus unser Held" etc., „Jesu komm doch selbst zu mir"), *J. G. Albinus* 1697 (Verf. von: „Alle Menschen müssen sterben" etc., „Straf mich nicht in deinem Zorn" etc.), *Heinr. Alberti* 1668 (Verf. von: „Gott des Himmels und der Erden" etc., „Einen guten Kampf hab' ich" etc.), *Joh. Arndt* 1621 (Verf. von: „O Jesu, liebstes Jesulein", „Wenn Menschen Hülf' scheint aus zu sein" etc.), *J. E. Arnschwanger*, *M. Avenarius*, *J. G. Adami* 1711, *Allendorf* 1773, *Gottfr. Arnold* 1714, *Ch. Fr. v. Ammon.* — *Joh. Böschenstein*

[19]) Sie sind angegeben in *Niemeyer's* Prediger-Bibliothek, in *Heerwagen's* Literaturgeschichte der geistlichen Lieder, in *Göz's* Beitrag zur Geschichte der Kirchenlieder etc.

[20]) Ueber die Geschichte der geistl. Lieder und über die Dichter derselben schrieben: Olearius, Serpilius, Wetzel, Schamelius, Schöber, Riederer, Heerwagen, Richter, Teller, Kinderling, Schmieder, Bekuhrs, Göz, A. J. Rambach, Mohnike, Joh. Wolf, H. Hoffmann u. A. — Ueber die Lebensumstände der Dichter findet man in *Meusel's* „gelehrtem Deutschland", in dessen „Lexikon verstorbener Schriftsteller", und besonders in *G. L. Richter's* „biographischem Lexikon," gewünschte Befriedigung. — Die vorzüglichsten geistlichen Gesänge alter und neuer Zeit findet man unverändert in dem höchst schätzenswerthen Werke: „Anthologie christlicher Gesänge aus allen Jahrhunderten der Kirche. Nach der Zeitfolge geordnet und mit geschichtlichen Bemerkungen begleitet von Dr. *A. J. Rambach*, Hauptpastor etc. zu Hamburg". 6 Bde. Die Veränderungen, welche Gesangbuch-Herausgeber mit ältern Liedern vornahmen, haben besonders *Serpilius*, *Olearius*, *Schamelius* u. A. gesammelt.

[21]) Mit beigefügter Jahreszahl ist *meistens* das Todesjahr des Dichters, wenn es sich ermitteln liefs, angegeben worden.

1500, *H. Bonnus* 1549 (Verf. von: „O wir armen Sünder, unsre“ etc.), *M. Böhme* 1622 (Verf. von: „Jesu meines Lebens Licht“ etc.), *Buchfelder* 1650 (Verf. von: „Erleucht' mich Herr, mein Licht“ etc.), *P. Bose*, *S. Betullius*, *Cornelius Becker* 1628, *Bengel*, *P. Busch*, *Bekuhr*, *Burmeister* 1670, *S. v. Birken* 1700 („Jesu deine Passion“), *v. Bonin* 1727, *Büttner*, *Bogatzky*, *C. G. Blumberg*, *Heinr. Brüning* 1778, *L. H. Bachoff v. Echt* 1792, *E. S. J. Borchward* 1776, *D. Bruhn* 1782, *K. F. B. Bahrdt* 1792, *J. L. Bäfsler* 1811, *J. B. Basedow* 1790, *J. D. K. Bickel* 1809, *G. W. Burmann* 1805, *J. H. Brumleu* 1822, *S. G. Bürde* 1820, *W. Breithaupt* 1818. — *Crasselius* um 1550 („Dir dir Jehovah will“ etc.), *Chr. Cnollius* (Knoll) 1599, (Verf. von: „Herzlich thut mich verlangen“), *A. Cnophius* um 1530, *Joh. Chyomusius* 1534 (Verf. von: „Allein zu dir Herr Jesu Christ“ etc.), *Joh. Crüger* 1662 (Verf. von: „Herr straf mich nicht in deinem Zorn“), *J. F. v. Cronegk* 1758, *J. A. Cramer* 1762 (Verf. von: „Dir Gott sei Dank und Preis gebracht“, „Schwingt heilige Gedanken“, „Noch immer wechseln ordentlich“), *M. Claudius* 1815. — *Nic. Decius* um 1524 (Verf. von: „O Lamm Gottes unschuldig“ etc., „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ etc.), *W. Dachstein* 1631, *Simon Dach* 1659 (Verf. von: „O wie selig seid ihr“ etc., „Ich bin ja Herr in deiner Macht“ etc.), *W. Ch. Defsler* 1722 (Verf. von: „Wie wohl ist mir o Freund der Seelen“), *Ad. Dresen* 1718 (Verf. von: „Seelenbräutigam“), *Dav. Deneke* 1680, *J. M. Dillherr*, *J. D. Dilthey* 1793, *J. S. Diterich* 1797 (Verf. von: „Wer bin ich? Welche“ etc.), *Ch. F. v. Derschau* 1799, *J. Fr. Danneil* 1772, *Mich. Denis* 1800, *J. Ch. Dolz*, *H. Ch. G. Demme* 1822 (Verf. von: „Erbebet nicht vor Tod und Grab“ etc.), *Delbrück* 1830, Dr. *J. H. B. Dräsecke*. — *Paul Eber* 1569 (Verf. von: „Wenn wir in höchsten Nöthen sein“, „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott“ etc., „Helft mir Gottes Güte preisen“ etc.), *Joh. Chr. Eberwein* 1788, *J. G. B. Engelhardt*, *M. Erdmann Engel*, *J. J. Eschenburg* 1820. — *Fabricius* um 1632 (Verf. von: „Verzage nicht du Häuflein klein“), *S. Frank* 1668, *C. Fugger* 1617 (Verf. von: „Wir Christenleut“ etc.), *Michael Franke* 1667 (Verf. von: „Ach wie flüchtig“ etc.), *Melch. Frank*, *Joh. Franke* 1677 (Verf. von: „Herr ich habe mifsgehandelt“ etc., „Schmücke dich o liebe Seele“ etc., „Du o schnödes Weltgebäude“ etc., „Jesu meine Freude“ etc.), *J. Flittner* 1678 (Verf. von: „Jesu meines Herzens Freud“ etc., „Ach was soll ich Sünder machen“ etc.), *P. Franke*, *P. Flemming* 1640 (Verf. von: „In allen meinen Thaten“ etc.), *Ch. Fischer*, *Joh. Frenzel*, *J. A. Freylinghausen* um 1700, *G. A. Franke* 1740, *Aug. Herm. Francke* 1750 (Verf. von: „Gottlob ein Schritt zur Ewigkeit“ etc.), *B. Förtsch* 1724 (Verf. von: „Heut triumphiret Gottes Sohn“ etc.), *A. Fritsch*, *M. Fritzsch*, *K. A. Förster* 1784, *Ig. Franz* 1790, *J. F. Feddersen* 1788, *L. Fronhofer* 1800, *G. N. Fischer* 1800, *G. B. Funk* 1814, *Fulda*. — *Simon Graff* 1550 (Verf. von: „Christus der ist mein Leben“ etc., „Freu dich sehr o meine Seele“ etc.), *Joh. Geermann* 1647, *Paul Gerhard* 1676 (Verf. von 120 der vortrefflichsten Lieder, z. B.: „Ich weifs dafs mein Erlöser lebt“, „O Welt sieh hier dein Leben“, „Ein Lämmlein geht“ etc., „O Haupt voll Blut“ etc., „Wie soll ich dich empfangen“, „Nun ruhen alle Wälder“, „Wach auf mein Herz und singe“ etc., „Sollt' ich meinen Gott nicht singen“ etc., „Ich hab' in Gottes Herz und Sinn“ etc., „Ich weifs mein Gott dafs all mein Thun“ etc., „Befiehl du deine Wege“ etc.), *Joh. Gödel* 1685, *Mart. Geier* 1680 (Verf. von: „Herr auf dich will ich fest hoffen“ etc.), *M. Günther* 1730, *Geifsler*, *Ch. Gerber*, *Frau v.*

Gersdorf 1726, *L. A. Gotter*, *Grafs*, *B. Grofsmann*, *N. D. Gieseke* 1765, *Gottsched*, *Chr. Fürchteg. Gellert* 1769 (Verf. von: „Wie grofs ist des Allmächtigen Güte" etc., „Dies ist der Tag den Gott gemacht" etc., „Auf schicke dich, recht feierlich" etc., „Wenn ich o Schöpfer deine Macht" etc., „Nach einer Prüfung kurzer Tage" etc, „Auf Gott und nicht auf meinen Rath", „Du klagst und fühlest die Beschwerden" etc., „Nie will ich wieder fluchen" etc., „Mein erst Gefühl sei Preis und Dank", „Herr der du mir das Leben" etc.), *J. C. Grot* 1793 (Verf. von: „Preist, Menschen preist" etc.), *Just. Gesenius* (Verf. von: „Wenn meine Sünd' mich kränken" etc., „Für deinen Thron tret' ich hiermit" etc.), *Ch. G. Götz* 1776, *Joh. Gigas* (Verf. von: „O Ewigkeit du Freudenwort" etc.), *Ch. Gregor* 1778; *J. W. L. Gleim* 1803. — *Ehrh. Hegewald* 1537 (Verf. von: „Erbarm dich mein o Herre Gott" etc.), *Ludw. Helmbold* 1598 (Verf. von: „Ich weifs dafs mein Erlöser lebt" etc., „Du Friede-Fürst Herr Jesu Christ" etc.), *Hellingk* 1550, *Nic. Herrmann* 1561 (Verf. von: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist" etc., „Von Gott will ich nicht lassen" etc., „Verzage nicht du frommer Christ" etc., „Erschienen ist der herrlich Tag" etc., „Lobt Gott ihr Christen allzugleich" etc.), *V. Herberger* 1628 (Verf. von: „Valet will ich dir geben" etc.), *Joh. Herrmann* 1647 (Verf. von: „O Gott du frommer Gott" etc., „O Jesu du mein Bräutigam" etc., „Herzliebster Jesu, was hast du" etc., „Jesu deine tiefen Wunden" etc., „So wahr ich lebe" etc., „Wo soll ich fliehen hin" etc.), *Andr. Hammerschmidt* 1675, *Luise Henriette*, Kurf. von Brandenburg und Gemahlin Friedrich Wilhelms des Grofsen 1667 (Verf. von: „Jesus meine Zuversicht" etc.), *Hoffmannswaldau* 1679, *J. F. Herzog* 1699, *E. Chr. Homburg* um 1660, *Seb. Heyden* um 1700, *Hr. Held* (Verf. von: „Jesu meiner Seelen Licht" etc., „Gott sei Dank" etc.), *Hagius*, *Joh. Hübner*, *F. C. Heyder*, *Hecker*, *J. Hesse*, *Hafslocher*, *Mich. Hunold*, *Hävecker*, *C. G. Hofmann* 1755, *Heym*, *J. H. v. Hippen* (Verf. von: „So tret' ich demnach an"), *Lud. H. Chr. Hölty* 1776, *N. F. Hefs* 1778, *A. G. L. Hering* 1770, *B. Haug* 1792, *M. P. F. Hiller*, *v. Halem*, *J. G. v. Herder* 1803, *Fr. Eb. von Hohenlohe* 1804, *Th. G. v. Hippel* 1796, *von Hardenberg*, *J. L. Huber* 1800, *H. Ehr. Heeren* 1811, *J. T. Hermes* 1821, *J. A. Hermes* 1822. — *Just. Jonas* 1500 (Verf. von: „Wo Gott der Herr nicht bei" etc.), *J. Job*, *Just*, *Jentsch*, *J. M. Jelpke* 1763, *M. Janus*, *J. Z. L. Junkheim* 1790, *J. G. Jacobi* 1814. — *Chr. Keimann* 1662 (Verf. von: „Meinen Jesum lafs ich nicht" etc., zu welchem Liede der Kurfürst von Sachsen, *Johann Georg* I., welcher diese Worte vor seinem Tode oft sprach, Veranlassung gab), *Tob. Klausnitzer* 1684 (Verf. von: „Liebster Jesu, wir sind hier" etc.), *C. Kortkold*, *J. C. Kraft*, *Andr. Krinzelmann*, *Joh. Kohlros* um 1700 (Verf. von: „Ich dank dir lieber Herre" etc.), *Ch. Ev. v. Kleist* 1759, *And. Kefsler* 1700 (Verf. von: „Keinen hat Gott verlassen"), *Kleiner* 1767, *Koppe*, *Kämpfe*, *K. G. Küttner* 1789, *J. F. S. von Kohlbrenner* 1783, *Conr. Klugkist* 1787, *B. F. Köhler* 1796, *E. G. Küster* 1799, *F. G. Klopstock* 1803 (Verf. von: „Wenn ich einst von jenem Schlummer" etc., „Preis dem Todesüberwinder" etc., „Preis ihm! Er schuf und er erhält" etc., „Auferstehn, ja auferstehn" etc.), *J. G. Krah* 1810. — *U. Langhans* 1554, *Lohenstein* 1683, *E. F. Lochner* 1697, *L. Laurenti* 1722, *M. A. Löwenstern* um 1700 (Verf. von: „Jesu meine Freud' und Wonne"), *J. Lod*, *V. E. Löscher* 1749 (Verf. von: „Kommt Menschenkinder rühmt und preist"), *A. Löwe*, *Liskow*, *Lefs*, *J. Ch. Lange* 1756, *Lehr*, *C. Liebich* 1750, *D. K. G. Langreuter* 1791, *S. Ch.*

Lappenberg 1788, *L. F. Lenz* 1780, *J. G. Lindner*, *J. F. Löwen* 1780, *G. E. Lessing* 1781, *G. F. Löber* 1799, *J. C. Lavater* 1801, *Lötze* 1812, *C. F. Lossius* 1817, *F. W. Loder* 1823. — *Joh. Mathesius* 1565 (Verf. von: „Aus meines Herzens Grunde" etc.), *Maria*, Königin von Ungarn und Böhmen 1558 (Verf. von: „Mag ich Unglück nicht widerstahn"), *Ph. Melanchton* 1560 (Verf. von: „Herr Gott dich loben alle wir"), *Heinr. Müller* 1589, *M. Moller* 1690 (Verf. von: „Ach Gott wie manches Herzeleid"), *J. N. Mayfart* (Verf. von: „Sag was hilft alle Welt" etc.), *Muck*, *J. Mühlmann*, *B. W. Marperger* um 1700, *Mohn*, *C. Melissander* (Verf. von: „Herr wie du wilt"), *J. F. Mayer*, *J. Menzer*, *W. Mosel* (Verf. von: „Der Herr ist mein getreuer Hort"), *V. L. Megander*, *Mahlmann*, *B. Münter* 1793 (Verf. von: „Gott deine weise Macht erhält" etc., „Quelle der Vollkommenheiten" etc., „Ich trete vor dein Angesicht" etc.), *J. B. Michaelis* 1772, *J. F. Muder* 1810, *Ch. G. L. Meister* 1811, *J. B. Müller* 1824. — *Phil. Nicolai* 1608 (Verf. von: „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" etc., „Wachet auf ruft uns die Stimme" etc., „So wünsch' ich nun ein' gute Nacht" etc.), *G. Neumark* 1681 (Verf. von: „Wer nur den lieben Gott läfst walten" etc.), *Joach. Neander* 1680 (Verf. von: „Unser Herrscher, unser König" etc., „Sieh hier bin ich Ehrenkönig" etc., „Lobe den Herrn, den" etc., „Alle Welt was lebet" etc.), *C. F. Nachthöfer* 1685, *E. Neumeister* 1756 (Verf. von: „Jesus nimmt die Sünder an" etc., „Sei zufrieden mein Gemüthe" etc.), *C. Neumann* 1715, *J. C. Neuschäfer* 1790, *Ch. Fr. Neander* 1802 (Verf. von: „Nicht um ein flüchtig Gut der Zeit" etc.), *A. H. Niemeyer* 1827 (Verf. von: „Ach endlich Dulder findest du" etc., „Lafst uns dem besten Vater singen" etc., „O dafs von meinen Lebenstagen" etc.). — *M. Opitz* 1639, *D. Omeis*, *J. Olearius* 1684 (Verf. von: „Wenn dich Unglück hat betreten"), *L. Oelers*, *J. D. Overbeck* 1802 (Verf. von: „Wie wundervoll erschufst du mich" etc.). — *Joh. Poliander* 1541 (Verf. von: „Nun lob' mein' Seel' den Herren" etc.), *Mich. Prätorius* 1621 (Verf. von: „Ich dank' dir schon durch deinen Sohn" etc.), *J. Pappus* 1610 (Verf. von: „Ich hab' mein' Sach' Gott" etc.), *G. M. Pfefferkorn* (Verf. von: „Wer weifs wie nahe mir mein Ende" etc., „Was frag' ich nach der Welt" etc.), *G. Pfranger*, *v. Pfeil* 1782, *J. S. Patzke* 1787, *J. C. Pfenninger* 1792, *G. J. Pauli* 1795, *J. L. Paulmann* 1807, *G. C. Pfeffel* 1809. — *Barth. Ringwald* um 1558 (Verf. von: „Es ist gewifslich an der Zeit" etc., „Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn" etc., „Herr Jesu Christ ich weifs gar wohl", das sogenannte goldene A B C, „Allein auf Gott setz' dein Vertrauen" etc., „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut" etc.), *Ad. Reifsner* 1563 (Verf. von: „In dich hab' ich gehoffet Herr" etc.), *M. Rinkhard* 1649 (Verf. der ersten 2 Strophen von: „Nun danket alle Gott" etc.), *Joh. Rist* 1667 (Verf. von: „O Ewigkeit, du Donnerwort" etc , „Kommt her ihr Menschenkinder" etc., „O Traurigkeit, o Herzeleid" etc., „Ermuntre dich mein schwacher Geist" etc., „Du Lebensfürst Herr Jesu Christ" etc., „Lasset uns den Herren preisen" etc., „Werde munter mein Gemüthe" etc., „Jesu, der du meine Seele" etc.), *S. Rodigast* 1708 (Verf. von: „Was Gott thut das ist wohlgethan" etc.), *Chr. Fr. Richter* 1711 (Verf. von: „Hier legt mein Sinn sich" etc., „Es kostet viel ein Christ zu sein" etc.), *Joh. Rosenthal* 1730 (Verf. von: „Ach was ist doch unser Leben" etc.), *J. C. Rube* 1748, *J. J. Rambach* 1730 (Verf. von: „Kein Lehrer ist dir Jesu gleich" etc., „Du weiser Schöpfer aller Dinge" etc., „Herr du erforschest mich" etc.), *J. Chr. Rost* 1765,

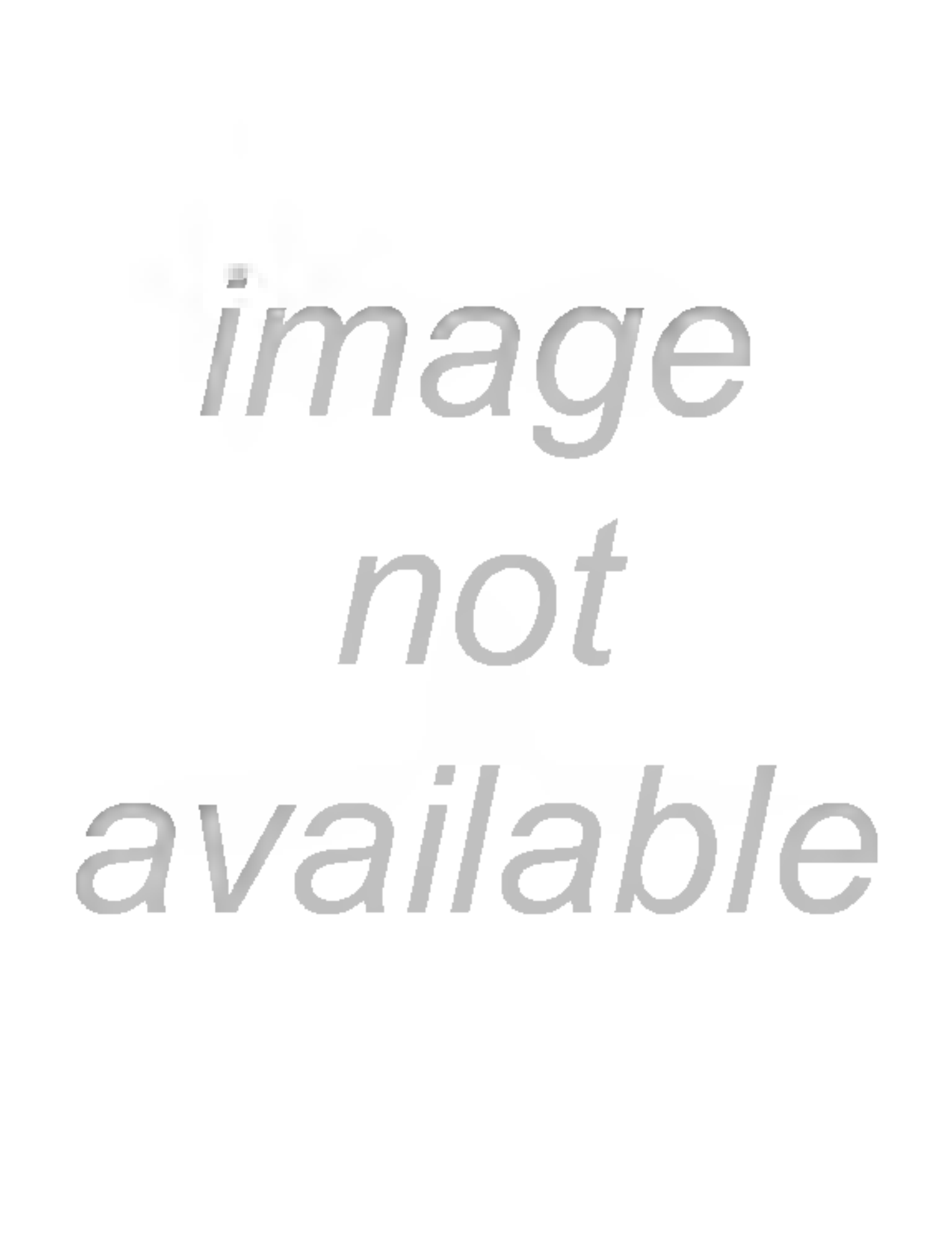


image
not
available

Wenigk 1745, *Weidenheim*, *Ch. L. Wifs* 1778, *K F. Wegener* 1787, *E. W. W. v. Wobeser* 1795, *Frau v. Wolf* 1774, *Wehrhahn*, *J. H. W. Wiltschel*, *Ch. F. Weifse* 1804, *J. A. V. Weigel* 1806 (Verf. von: „Gott öffnet seine milde Hand" etc.). — *Casp. Ziegler* 1690 (Verf. von: „Die Nacht ist vor der Thür" etc.), *Ph. v. Zesen* 1689, *J. Fr. Zihn* um 1700 (Verf. von: „Gott lebet noch" etc.), *J. F. W. Zachariä* 1777, *J. J. D. Zimmermann* 1767, *J. C. Zimmermann* 1783 (Verf. von: „Gott vor dessen Angesichte" etc.), *Ch. H. Zimmermann* 1806, *J. G. Zollikofer* 1788, *J. K. Zuckschwerdt* 1806 u. v. A. [22]).

§. 79.

Ein *drittes Verdienst* von ganz eigenthümlicher Art, welches sich Luther um den musikalischen Theil des Kirchengesanges erwarb, besteht in der *Bereicherung desselben durch neue von ihm selbst erfundene Singeweisen, sowohl für das Volk beim gemeinschaftlichen Gesange, als auch für das Chor und die Geistlichen bei der sogenannten Messe;* denn auch den Gesang der letztern wollte er, wie den des Chors, nach alter Sitte beibehalten haben. Er war also demnach, nach Art der Sänger des Alterthums, beides, Dichter und Componist. Poesie und Musik, diese durch gleichen Zweck und gegenseitiges Bedürfnifs so eng verschwisterten, aber gleichwohl in der Ausübung so selten mit einander verbundenen Künste, hatten sich in seinem empfänglichen Gemüthe zur schönsten Harmonie vereinigt, so dafs er sich auch um den musikalischen Theil des Kirchengesanges, nicht blofs als *Verbesserer*, sondern auch als *Erfinder*, ein bedeutendes Verdienst erwerben konnte. Freilich sind noch immer Manche zu glauben geneigt, dafs Luther an der Verfertigung der Melodien seiner Gesänge nur einen entferntern Antheil genommen und sich dabei der Hülfe anderer Musikverständiger bedient habe, wie z. B. *Hiller* in der Vorrede zu den neuen Melodien des Glaubens u. A. Allein, so Vielerlei auch über die Frage, wie vielen oder wie wenigen Antheil Luther selbst an der Musik der bei seinen Lebzeiten gedruckten und eingeführten Choräle gehabt, geschrieben ist, so scheint doch nach Zusammenstellung und nochmaliger Prüfung aller vorhandenen historischen Quellen sich folgendes Resultat zu ergeben. Übersetzte oder bearbeitete Luther Gesänge, die schon vorhanden waren, so erklang ihm dabei die bekannte Melodie stets vor den Ohren, und nach ihr mafs er und richtete sich möglichst genau; (verstände sich dies nicht von selbst, so liefsen sich leicht zahlreiche Stellen nachweisen, wo er selbst der Sprache Gewalt anthat, um nur die Melodie zu schonen und ihren Accenten die seinigen wirksam anzupassen). Dichtete er aber frei, ohne fremdes Vorbild und ohne vorhandene Melodie, dann erzeugte eine solche mehr oder weniger deutlich sich neu in ihm selbst zugleich mit der Dichtung; er hörte im Geiste, wie den Klang seiner Worte, so auch den der Töne, mit welchen sie, gesungen, am angemessensten und wirksamsten hervortreten würden. Was ihm nun hierbei Melodisches vorschwebte, wie er sich's dachte und empfand, das notirte er vielleicht selbst oder, was wahrscheinlicher ist, das sang er, früher dem Capellmeister des Kurfürsten von Sachsen, *Conrad Rupf* (von Einigen fälschlich *Rumpf* ge-

[22]) Eigentlich hätte hier nur das Musikalische berührt werden sollen; dasselbe ist aber mit der geistlichen Poesie und mit den Fortschritten der kirchlichen Einrichtungen in damaliger Zeit so eng verbunden, dafs es sich kaum ohne Nachtheil von einander getrennt darstellen läfst.

schrieben), und später dem wissenschaftlich gebildeten *Hans Walther*, vor. Dieser mufste es auffassen und niederschreiben. So berichtet *Walther* selbst, dafs er nur im Rathgeben und in dem Niederschreiben der Noten an seinen musikalischen Arbeiten Antheil genommen habe, und von den eigentlichen Kirchen- und Choralgesängen sagt er, dafs Luther sie meistentheils nicht allein gedichtet, sondern auch *zur Melodie gebracht habe*, woraus man mit Recht schliefsen darf, dafs bei allen den Liedern, die er selbst verfertigte, auch die Melodie von ihm herrührt. Um aber die Harmonie nach des Dichters Wünschen hinzuzusetzen und überhaupt das Ganze künstlerisch zu ordnen, dazu dienten ihm diese Musikverständigen [23]). Man besprach sich „über der Ton', Art und Weis'", stritt sich (wovon uns eine bekannte Anekdote aufbehalten ist) und vereinigte sich endlich. Was herausgekommen, das wurde „von der Kantorey im Hause" (von Luther's musikalischen Tischfreunden) versucht, vielleicht nach diesen Versuchen noch hin und wieder nachgebessert, und nun erhielt die Welt, was sie noch heute mit Dank und Freude besitzt.

§. 80.

Luther's neu componirte Melodien theilen sich, in musikalischer Hinsicht betrachtet, in *zwei Hauptklassen*, deren *erste* die zu den prosaisch übersetzten biblischen Abschnitten, die *andere* zu den *metrischen* Liedern gehörigen Melodien in sich fafst. *Jene* unterscheiden sich durch einen einfachen, oft mehre Sylben hintereinander im Unisono fortgehenden Gesang, der im Ganzen nach Art der alten Psalmenmelodien eingerichtet ist; dagegen die *letzten* sich durch mehre mannichfaltigere und ausdrucksvollere Modulation auszeichnen.

§. 81.

Unter den zuerst genannten verdienen diejenigen die meiste Aufmerksamkeit, die Luther für die im Jahre 1525 zu Wittenberg angeordnete *deutsche Messe* setzte, und die noch jetzt an vielen Orten des evangelischen Deutschlands, wo der Gesang der Prediger beim Gottesdienste, besonders bei der Abendmahlsfeier, beibehalten ist, fortwährend im Gebrauch sind oder wenigstens spätern Gesängen dieser Art zum Muster gedient haben. Luther wollte diesen seit vielen Jahrhunderten üblichen Gesang keineswegs abgeschafft wissen, er gab ihm sogar eine noch gröfsere Ausdehnung, als er vormals gehabt hatte. Nur konnte er es nicht leiden, dafs man *den deutschen Texten die alten lateinischen Choralnoten unterlegte; beides, Text und Noten, Accent, Weise und Geberde*, mufste, nach seiner Meinung, aus *rechter Muttersprache* und *Stimme* kommen. Daher versuchte er selbst *neue Compositionen*, die er jedoch erst, nachdem *Walther* sie durchgesehen und gebilligt hatte, beim öffentlichen Gottesdienste einführte. Es sind, nach der 1526 zu Wittenberg von Luther herausgegebenen *deutschen Messe und Ordnung des Gottesdienstes* folgende.

1) Die *Melodie der Epistel*, in 2 verschiedenen Proben;
2) Die *Melodie des Evangeliums*, ebenfalls in 2 Proben; (beide sind, so wie überhaupt das *Singen* [24]) der Episteln und der Evangelien fast an allen Orten Deutschlands in der Mitte des XVIII. Jahrhunderts aufser Gebrauch gekommen) und

[23]) Aufser den genannten nennen Einige noch den *Georg Rhaw*, was von Andern jedoch widersprochen wird.
[24]) Eigentlich das *Choralterlesen*; vergl. den §. 19.

3) Die *Melodie der Einsetzungsworte.*

Hierher gehören noch, wenn sie auch nicht zu Luthers eigenen Compositionen gerechnet werden können, weil sie eigentlich nichts anders sind, als die gewöhnlichen uralten Intonationen der Psalmen, des Magnificat und andere eintönige Antiphonen die Luther, je nachdem er sie passend fand, allenfalls mit einer kleinen Abänderung auf die von ihm übersetzten biblischen Gesänge übertrug, unter andern folgende Melodien:

a) Die Melodie des Lobgesanges Zachariä: *Gelobet sei der Herr, der Gott Israel* etc.

b) Die Melodie des Lobgesanges Simonis: *Herr nun lässest du deinen Diener* etc.

c) Die Melodie des Lobgesanges Mariä: *Meine Seele erhebet den Herrn* etc [25]).

d) Die Melodie des Liedes: *Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen* etc.

e) Die Melodie der *lateinischen* und *deutschen Litanei* [26]).

§. 82.

Wichtiger sind die Melodien Luthers zu den *metrischen Liedern*, die nicht allein ihres innern Gehalts wegen, sondern auch aus dem Grunde interessiren, weil sie gröfstentheils noch jetzt bei unserm Gottesdienste in Übung sind. Es sind folgende:

1) *Nun freut euch lieben Christen g'mein;* hat 2 Melodien, eine etwas ältere um 1524: *g g d g c h a g*, und eine spätere: *g g h a g a a h*, letztere führt auch den Titel: *Es ist gewifslich an der Zeit.* Vergl. die Erzählung, dafs Luther diese letztere Melodie von einem Reisenden, der sie ihm vorgesungen, notirt habe. Vergl. *Seckendorf* „Comm. de Lutherismo", p. 271. Die ältere scheint nur von Luther zu sein. Vergl. §. 90.

2) *Ein neues Lied wir heben an* etc., *c c c h a c a g* [27]).

3) *Aus tiefer Noth schrei ich zu dir* etc., nämlich die ältere: *h e a c h g a h*; die spätere, die sich erst in den von *G. Rhaw* 1544 gedruckten geistlichen Gesängen findet, ist nicht von Luther, weil sie in keiner Ausgabe seines Gesangbuchs vorkommt; sie fängt sich an: *g fis g a a g a h*, und stammt wahrscheinlich von den Brüdern in Böhmen her, wo sie den Titel führt: *Aus tiefer Noth lafst uns zu Gott* etc.

---

25) Diese 3 alten Antiphonen wurden noch vor 50 Jahren als Choralmelodien gesungen. Sie sind jedoch seit einiger Zeit fast überall von der evangelischen Kirche als werthlos zurückgelegt. Sie stammen noch von der uralten Kirche (s. §. 10.) her, wo sie von eigens dazu bestimmten und wenigstens in dieser Gesangart geübten Sängern vorgetragen wurden. Für die gemischte Gemeinde sind sie weniger brauchbar, weil das Zusammentreffen der Sylben aus dem Munde mehrer 100 Menschen äufserst schwierig ist. Denn das richtige Absingen derselben beruht blofs auf dem Ausdruck der langen und kurzen Sylben.

26) Dieser monotone Gesang, welcher sich nur in 3 Tönen bewegt und ebenfalls auf der richtigen Declamation der Worte beruhen soll, ist ebenfalls seit 20 Jahren aufser Gebrauch gekommen.

27) In dem *Papst*'schen Gesangbuche, so auch in mehren ältern Gesangbüchern, heifst die Ueberschrift: „Ein Lied von den zween Märtyrern Christi, zu Brüssel von den Sophisten von Löwen verbrannt; geschehen 1522. D. M. Luther".

4) *Wohl dem, der in Gottesfurcht steht* etc., *f c c a g a h c*; sie heifst auch: *Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst;* die ältere, die wahrscheinlich von den Hussiten herrührt und fälschlich Luthern zugeschrieben wird, fängt sich an: *g b c d d c a g*, auch gibt es noch eine, die nur eine Nachbildung der Lutherschen zu sein scheint, sie fängt sich an: *c g g f g a h c.*

5) *Es woll' uns Gott g'nädig sein* (um 1525) etc., *h c h a h d e d c h.*

6) *Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin* etc., *d a a g d c h a.*

7) *Ach Gott von Himmel sieh darein* (*h c h a c e c h*); wird von Manchen den böhmischen Brüdern zugeschrieben.

8) *Jesaia, dem Propheten das geschah, a a fis d fis a a h h a* [28]).

9) *Es spricht der Unweisen Mund wohl* etc., *g g fis d g a h g.*

10) *Wär Gott nicht mit uns diese Zeit* etc., *a c c d e d c d.*

11) *Ein' feste Burg ist unser Gott* etc., *c c c g a h a g* [29]).

12) *Vom Himmel hoch da komm ich her* etc., *c h a h g a h c* [30]).

13) *Vater unser im Himmelreich* etc., *a a f g a f e d*, um 1539.

14) *Christ unser Herr zum Jordan kam* (1524) etc., *d f g a g c h a* [31]).

15) *Sie ist mir werth die liebe Magd* etc., *f d e f g d f e g f d d c.*

16) *Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod;* ist nicht zu verwechseln mit der Hussitischen Melodie zum Liede: *Jesus Christus, unser Heiland, der von uns* etc. (*d a a g a d f e d*); dies Luthersche Lied hat zwei Melodien, von denen die eine sich anfängt: *g b a g fis g a a,*

---

[28]) Wie *Joh. Walther* dieses sogenannte deutsche *Sanctus* sah, verwunderte er sich sehr darüber, „da alle Noten auf dem Texte nach dem Accent und Concent so meisterlich und wohl eingerichtet waren, und konnte nicht umhin, seine Ehrwürden (Luthern) zu fragen: woraus oder woher er dies Stück hätte; darauf der theure Mann meiner Einfalt lachte, und sprach: der Poet *Virgilius* hat mir solches gelehret, der also seine Carmina und Wort auf die Geschichte, die er beschreibet, so künstlich appliciren kann. Also soll auch die Musica alle ihre Noten und Gesänge auf den Text richten", oder wie er bei andern Gelegenheiten sagte: die Noten den Text lebendig machen.

[29]) Luther componirte diese Melodie 1530 zu Coburg; in der Beilage Nr. 11. theile ich sie mit.

[30]) Luther richtete, wie *Mathesius* erzählt, alle Jahre den Seinigen „einen fröhlichen Christabend" an, wobei viel Erweckliches von der Menschwerdung Christi geredet und gesungen wurde. Und zu diesem Feste seiner Kinder dichtete und componirte er dieses bekannte Weihnachtslied ursprünglich. In den ersten Ausgaben seines Gesangbuches wird es daher ausdrücklich so angekündigt: „Ein *Kinderlied* aus dem 2 Cap. St. Lucä gezogen durch D. M. L.". Damals scheint es mehr dergleichen Kinderlieder gegeben zu haben. So finde ich ein *Wiegenlied* am Weihnachtsfeste, das noch im Anfange des XVIII. Jahrhunderts in Gebrauch gewesen sein mag, welches sich anfängt: „Joseph, lieber Joseph mein, hielf mir wiegen mein Kindelein, Gott der wird dein Löhner sein im Himmelreich, der Jungfrau Kind Maria". In alten Liedersammlungen finde ich auch noch über dem Liede: „*Helft mir Gottes Güte preisen*" etc. die Ueberschrift: „Ein Lied zum neuen Jahr für Kinder".

[31]) Fälschl. wird diese Melodie dem Org. *Heintz* zugeschrieben; es ist dies eine Vermuthung *Schöber's* (Beiträge, II. S. 109), die auf einer Verwechselung mit der Bearbeitung der Harmonie im *Klug*'schen Gesangbuche beruht.

die andere: *a a g a h a g fis e;* wahrscheinlich ist nur die letztere von Luther.

17) *Von dem Tod erstanden* etc. [32]).

18) *In Fried' bin ich dahin gefahren* etc.

19) *Mit Fried' und Freud' in guter Ruh* etc., *d a a g d̄ c̄ h a.*

20) *Christ ist die Wahrheit und das Leben* etc.

21) *In meinem Elend war dies mein Trost* etc.

Die letzten 4 Melodien zu den sogenannten 4 kleinen Begräbnifsliedern sind nicht bedeutend. — Noch darf ich hier nicht unbemerkt lassen, dafs Manche Luthern einige von den genannten Melodien absprechen, und Manche ihm andere, die er nur aufgenommen oder verbessert hat, beilegen, da sie doch bereits vor Luther schon existirten und also nicht von ihm sein können. Als Melodien, die nicht von Luther sein sollen, werden z. B. angeführt aus dem obigen Verzeichnisse Nr. 7. 12. 13. 14. Ja, der ungenannte Verfasser des Aufsatzes: „*Die Sionsharfe oder Abhandlung über das Wesen, die Geschichte und die Literatur der katholischen Kirchengesänge*", in der theologischen Zeitschrift *Athanasia*, herausgegeben von *Fr. Benkert*, bei Stahl in Würzburg, Bd. 2 Heft 2 S. 293. 1828, geht noch weiter; er spricht Luthern noch mehre Melodien ganz ab. Er sagt unter andern die Melodie: *Ein' veste Burg ist unser Gott* etc., sei aus dem Hymnus an Apostelntagen: „Exultet coelum laudibus" etc., *Nun freut euch lieben Christen g'mein* etc. aus dem Hymnus: „Fortem virili pectore" etc., *Es woll' uns Gott genädig sein* etc., aus der Antiphonie: „Stabat ad lignum crucis", *Ach Gott vom Himmel sieh darein* etc. aus dem Hymnus: „O sol, salutis intimis" etc. gemacht, oder diese Lieder wären weiter nichts, als die genannten Hymnen oder Antiphonen. Bei einer Vergleichung dieser Lieder mit den Hymnen in dem „Antiphonarium Romanum" hat sich jedoch ergeben, dafs sich bei den meisten nicht die geringste Ähnlichkeit, nur bei einem eine kleine Spur von Ähnlichkeit gefunden hat. — Von den Melodien, die Luthern von dem Einen oder dem Andern fälschlich als Originalcompositionen zugeschrieben werden, nenne ich:

1) Wir glauben all' an einen Gott.
2) Mensch willst du leben seliglich.
3) Erhalt' uns Herr bei deinem Wort.
4) Gott sei gelobet und gebenedeiet.
5) Komm heiliger Geist, Herre Gott etc.
6) Gott der Vater wohn' uns bei.
7) Nun bitten wir den heiligen Geist.
8) Gelobet seyst du Jesu Christ etc.
9) Verleih uns Frieden gnädiglich.
10) Christ lag in Todesbanden.
11) O Herre Gott dein göttlich Wort.
12) Wo Gott der Herr nicht bei uns hält etc. (Dies Lied hat in den ältesten Gesangbüchern noch keine *eigene* Melodie).
13) Dies sind die heiligen zehn Gebot etc.

Den Beweis werde ich in folgenden Verzeichnissen führen.

---

[32]) Wird in der „Sammlung von Chorälen aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert, der Melodie und Harmonie nach aus den Quellen herausgegeben von *C. F. Becker* und *Gust. Billroth*". Leipz. 1831, mitgetheilt und Luthern zugeschrieben.

§. 83.

Luthers Verdienst um den musikalischen Theil des Kirchengesanges erstreckte aber sich nicht allein darauf, neue Melodien zu verfertigen, sondern auch darauf, dafs er werth gewordene alte Melodien zu geistlichen Liedern beibehielt und denselben eine gröfsere Bedeutung gab, indem er sie durch Weglassung vieler Dehnungen zum Vortrage einer ganzen Gemeinde schicklicher einrichtete. Hierher gehören:

A. Uralte Melodien lateinischer Hymnen und Antiphonen, welche Luther bei der deutschen Übersetzung zum Theil beibehielt, veränderte, abkürzte, verbesserte, nachbildete oder sie dem deutschen Texte anpafste, als:

1) *Die Litanei*: „Kyrie Christe eleison" (Stammt aus dem IV. Jahrhundert).

2) *Christum wir sollen loben schon* etc. von *Sedulius* aus dem IV. Jahrhundert: *d f g a d g f e*; heifst auch: *Was fürcht'st du Feind Herodis sehr* etc.

3) *Der du bist Drei in Ewigkeit* etc. (*g g f e f d f f g a a g*), ist bis auf einige weggelassene Dehnungen fast ganz die alte Melodie: „O lux beata Trinitas" von *Ambrosius*.

4) *Nun komm der Heiden Heiland* etc. *a a g c h h a*, und

5) *Herr Gott dich loben wir* etc., beide nach *Ambrosius*, vergl. §. 15. — Wie weit sich die Veränderung hinsichtlich der Melodie bei der Übersetzung erstreckt, ersieht man aus der Beilage Nr. 8, in welcher ich unter *a*) die vorige Melodie und die ersten Zeilen dieses Gesanges in ihrer ursprünglichen Gestalt, und unter *b*) die Veränderung durch Luther mittheile.

6) *Komm Gott Schöpfer heiliger Geist* etc., *g a g f g c d c*; eine aus dem VI. Jahrhundert stammende Melodie des lateinischen Hymnus: „Veni creator spiritus". Nach einer alten Sage soll Kaiser *Karl* der Grofse den Gesang mit der Melodie verfertigt haben.

7) *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* etc. *a h c h d d c h a* (muthmafslich), und

8) *Komm heiliger Geist, erfüll' die Herzen* etc. (*g e f d a g g g*), sind beide Sequenzen der alten Kirche, die nach Noten von längerer und kürzerer Dauer, wie es die Quantität der Sylben erforderte, gesungen wurden. Letztere ist noch in einem Theile von Sachsen und Thüringen zu Anfange des Gottesdienstes im Gebrauch.

9) *Verleih uns Frieden gnädiglich g g g f g b a g*, wird von Manchen für eine Originalmelodie Luthers ausgegeben; sie ist aber weiter nichts, als eine Nachbildung des alten Gregorianischen Originalliedes: „Da pacem domine".

10) *Der Tag der ist so freudenreich* etc. *g g a h c a g*, nach der alten Hymne des Bischofs *Benno* († 1107): „Dies est laetitiae"; heifst auch nach dem alten Liede, das als zweite Strophe diesem Liede beigegeben wurde: *Ein Kindelein so löbelich* etc.

11) *Christ lag in Todesbanden* etc.; eine weitere Ausführung der ältern Melodie: *Christ ist erstanden*; also keine Originalmelodie, sondern nur eine Nachbildung.

12) *Christe du Lamm Gottes* etc., *g a h d c h*; eine uralte Melodie.

13) *Mitten wir im Leben sind* etc., *g g a h c c h a*; von der latein-

schen Melodie: „Media vita“ entlehnt; sie war auch schon zu der vorlutherischen alten deutschen Uebersetzung dieses Liedes: *In Mittel unsers Lebenszeit* etc. gebräuchlich.

B. Melodien alter deutscher Gesänge, zum Theil der Hussiten, Waldenser und böhmischen Brüder von *Luther* oder auch vom Capellmeister *Joh. Walther* verbessert, überarbeitet und ganz beibehalten, nämlich:

1) *Gott sei gelobet und gebenedeiet* (*g g g a g c̄ d̄ c̄ h a g*); ein alt-deutsch Lied, vergl. §. 68.

2) *Gott der Vater wohn' uns bei* etc. (*g g a h c̄ c̄ h*); desgleichen; war von *Arnold de Brück* verbessert in die im §. 90. erwähnte Sammlung von *Rhaw* aufgenommen.

3) *Gelobet seyst du Jesu Christ* etc. (*g g g a g c̄ d̄ c̄*); ein altdeutsch Lied.

4) *Christ ist erstanden* etc. (*a g a c̄ d̄ a*). Man vergleiche sie mit der ursprünglichen Melodie. S. Beilage Nr. 6.

5) *Jesus Christus, unser Heiland, der von uns* etc. (*d a a g a d f e d*); Wahrscheinlich von J. Hufs; in den ersten lutherischen Gesangbüchern steht: „*Johannes Hussens* Lied, gebessert.“

6) *An Wasserflüssen Babylon* [33]) etc., heifst ungenau auch später: *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld* etc. (*d̄ ē d̄ h d̄ c̄ c̄ h*).

7) *Gott sei uns gnädig und barmherzig* etc. *a c̄ a—— b a g f*; eine alte Segenspruchsmelodie.

8) *Erhalt' uns Herr bei deinem Wort* etc. *g b g f g b a g*; ist wohl keine Original-Melodie Luther's, sondern nur eine Nachbildung der Melodie: *Verleih uns Frieden gnädiglich* etc. *Lucas Lossius* in seiner „Psalmodia sacra“ führt sie als eine altdeutsche auf: *Erhalt' uns Herr by dienen Wordt* [34]).

9) *Nun bitten wir den heiligen Geist* etc. *f g g f d c d e f*; ist mit der Melodie ein schon einige Jahrhunderte vor Luther bekanntes Lied (s. oben §. 68.) [35]). *Lucas Lossius* führt sie unter dem altdeutschen Namen: „Nu bedde wey den hiligen Geist“ auf.

---

[33]) Der Anfang dieser Melodie, die muthmafslich dem Dichter desselben Liedes, *Wolfgang Dachstein*, zugeschrieben wird, weil die alten Liederdichter im Reformations-Jahrhunderte auch der Musik kundig waren, und häufig ihre Lieder selbst componirten — soll in der ersten Zeile dem Gesange einer Lerche nachgebildet sein. Vergl. Dr. *Heinr. Müller's* „evangel. Schlufskette“ S. 1030.

[34]) *Luther* benutzte sie bei Gelegenheit des tridentinischen Concils, wahrscheinlich 1542, zu einem *Kinderliede wider den Papst und die Türken* und gab dem Liede 3 Strophen. Die 4te fügte die Kurfürstin *Sevilla* hinzu, während der Gefangenschaft ihres Gemahls Joh. Friedrich von Sachsen, und die letzten *Justus Jonas*. Vergl. *Peter Busch* „ausführliche Historie und Vertheidigung dieses Liedes,“ Wolfenbüttel 1735. — *Schmieder's* Hymnologie S. 336.

[35]) Jetzt ist es in manchen Gegenden nur noch bei der Ordination der Geistlichen gebräuchlich. Sonst wurde es nicht nur zu Pfingsten in den Kirchen, sondern auch bei andern Veranlassungen gesungen, z. B. bei der Aufnahme eines Mitgliedes in die Marien-Brüderschaft und Gilde, ja sogar zu Leipzig bei Hinrichtung der Missethäter, deren Kopf unter der letzten Strophe herunterflog, und worauf der Gesang mit einem tausendfachen „Ach! Herr Jesus!“ sich endigte. Vergl. *Schmieder's* „Hymnologie“ S. 179.

10) *Wir gläuben all' an einen Gott* etc. *d a g a e f e g f c d cis d.* Von sehr Vielen wird diese Melodie Luthern ganz zugeschrieben. Sie stützen sich dabei auf die Erzählung, dafs Luther das Anfangswort *Wir* durch 4 Noten gezerrt habe, um die 4 Himmelsgegenden zu bezeichnen, in welchen die Christen dies apostolische Glaubensbekenntnifs singen. Auch wird noch erzählt: als man ihm den Vorwurf machte, er habe in der fünften Zeile bei den Worten: *Er will uns allzeit ernähren*, den *Modum* um einen Ton überschritten, dafs er geantwortet habe: „Es will auch viel sagen: er will uns allezeit ernähren [36]). Allein dies kann alles sein, aber sich nur auf seine Abänderung bei dieser Melodie beziehen. Denn zu der oben §. 68. angeführten altdeutschen Nachbildung des *Credo: Wir gläuben in einen Gott* etc., war diese Melodie schon vorhanden und ist sammt dem Liede in einer Handschrift von *Nicolaus von Kosel* vom Jahre 1414 bis 1423, die sich in der Breslauer Bibliothek befindet, aufbehalten [37]). Auch *Lucas Lossius* führt dies Lied als ein altes deutsches mit dem Texte: *Wy gelöwen ock an einen Godt* etc. an. — Diese Melodie wird fälschlich auch einem *Valentin Hausmann* aus Nürnberg zugeschrieben [38]); allein er hat sie wohl nur harmonisirt. Vergl. die Anmerk. 52 zu §. 90.

11) *Komm heiliger Geist, Herre Gott* etc. $\overline{c}\ \overline{d}\ \overline{c}\ a\ \overline{c}\ g$; findet sich schon oben mit vielen Dehnungen in dem „Gesangbuche der Böhmischen Brüder, Ulm, durch *Hansen Zurel* 1539", über dem Liede: *O heiliger Geist, Herre Gott* etc.

12) *Mensch willst du leben seliglich* etc. $e\ g\ g\ a\ h\ \overline{c}\ h\ a$; das Lied mit der Melodie soll schon i. J. 1481 vorhanden gewesen sein.

13) *Christ fuhr gen Himmel;* eine weitere Ausführung der Melodie: Christ ist erstanden.

14) *Dies sind die heiligen zehn Gebot* etc. $g\ g\ g\ g\ g\ a\ h\ \overline{c}$; wird fälschlisch Luther'n zugeschrieben; zu seinem Liede hat er fast Note für Note die Melodie zu dem §. 45. nachgewiesenen alten Wallfahrts- und Schifferliede: *In gotes namen varen wir* etc. benutzt.

15) *O Herre Gott dein göttlich Wort* etc $f\ f\ e\ d\ c\ f\ g\ a$ (Luther ist so wenig Verfasser des Textes, als der Melodie),

und vielleicht noch einige andere.

§. 84.

Luther's Verdienst, welches er sich in musikalischer Hinsicht als Componist neuer Melodien und auch als Reformator derselben erwarb, ist sehr grofs und übertrifft in gewissem Betracht selbst noch seine Bemühungen als Liederdichter an Bedeutung und Wirksamkeit, da seine musikalischen Arbeiten sich weit länger, als seine poetischen Produkte im kirchlichen Gebrauche erhalten und letztere wirklich überlebt haben. Gelehrte Musikkenner und ungelehrte Musikfreunde haben ihnen von jeher einen aufserordentlichen Werth beigelegt, z. B. Händel, Klopstock u. A. (S. III. Abschnitt).

---

[36]) Vergl. *Gerber's* „neues Tonkünstlerlexikon."

[37]) S. Dr. *Hoffmann's* „Geschichte der Kirchenlieder bis auf Luther's Zeit," 1832.

[38]) Vergl. *Mattheson's* „musikalische Ehrenpforte," S. 106.

So ermunterte und entzündete er durch seinen Enthusiasmus auch die berühmtesten Tonkünstler seiner Zeit, neue Weisen zu fertigen; aber die Sache lag ihm so sehr am Herzen und war ihm so wichtig, dafs sie ihm ihre Arbeiten immer erst vorlegten, und, wenn er es für nöthig fand, sie nach seinen Wünschen verbesserte, ehe sie in den Kirchen eingeführt wurden. — „Denn," sagte er, „ihr Herren verstehet eure *Musicam* und Noten löblich: was aber der geistliche Sinn und das Wort Gottes darin ist, so glaube ich auch ein Wörtchen mitreden zu dürfen." Es entstanden daher schon zu seiner Zeit und nach ihm eine sehr grofse Anzahl geistlicher Gesänge mit passenden Choralmelodien, welche, nach Dichtung und Melodie, in den Schulen mit den Kindern eingeübt wurden. Durch die Kinder wurden sie auch den Aeltern bekannt und diesen darum um desto lieber. Beim öffentlichen Gottesdienste fanden sie, da sie aus dem Geiste und Sinne des deutschen Volks und aus einem kirchlich-frommen, kirchlich-begeisterten Gemüthe hervorgegangen waren, die allerbeste Aufnahme und machten unverkennbar den tiefsten Eindruck. Ja, durch diese Gesänge wurde hauptsächlich, wie selbst der Karmeliter *Thomas a Jesu* (s. oben §. 74.) und der Jesuit *Adam Conzen* [39]) behaupten, die *Reformation* befördert.

Die Gegenpartei, ansichtig der grofsen Wirksamkeit des Lutherischen Choralgesanges beim öffentlichen Gottesdienste und aus ihm bei häuslicher Andacht, — diese Gegenpartei, die — nicht ohne allen Grund — behauptete: das Volk *singt* sich in Luthers Lehre hinein, liefs daher, um Luther'n nicht allein im Vortheil zu lassen, dem Luther'schen Gesangbuche ein, in Dichtung und Musik ihm eigenes, gleichfalls *deutsches* entgegensetzen, um Aehnliches zu erreichen. Zu diesem Behuf mufsten *Michael Vehe* und die beiden Componisten *W. Heintz* und *Joh. Hofmann* für die römische Kirche ein deutsches Gesangbuch verfertigen, welches 1537 zu Halle gedruckt wurde. Man stellte den lutherisch-protestantischen Gesängen, die ihnen am meisten anstöfsig waren, andere entgegen. So stellte *Leisentrit* [40]) dem Liede Luthers: Erhalt' uns Herr bei deinem Wort, ein anderes: Bei deiner Kirche erhalte uns Herr [41]), entgegen. In einem Cölnischen Gesangbuche finde ich Bl. 227: „Folget ein geistliches Gesang vom Glauben und guten Werken, wie man dadurch selig werde, zum Bericht gestellt auf das verführische Lied: Es ist das Heil uns kommen her etc. Mehre dergleichen den Luther'schen entgegengesetzte Lieder hat *Cörner* [42]) gesammelt unter dem Titel: „Wider der Secten verführische Lieder. Gesang wider die jetzigen Secten-Meister, dem von Lu-

---

[39]) „*Hymni Lutherici*," sagte er, „*animas plures, quam scripta et declamationes, occiderunt.*"

[40]) „Geistl. Lieder vnd Psalmen," durch *Johann: Leisentrit von Olmutz*, Thumdechant zu Budissin. II. Theil. 1567. S. 327.

[41]) Sie brachten auch bisweilen einfältige Parodien hervor, z. B. auf erwähntes Lied folgende:

„Erhalt' uns Herr bei deiner Wurst,
Sechs Mafs die löschen einen den Durst" etc.

Vergl. *D. Meyer, D. Götze*, „*in Dissert. de Odio Pontif. in Hymnos Eccles. Luth.*" *Lips.* 1707.

[42]) S. „Geistliche Nachtigall der katholischen Teutschen" etc. Durch *Dav. Gregorium Cörnerum*, Abten zu Gottweig. Wien 1658. Vergl. *Riederer* „von Einführung des deutschen Gesanges," S. 171.

ther gemachten Liede: Ach Gott vom Himmel sieh darein, entgegengesetzt.“ — In England ahmte *Knox* (1540) Luther'n nach; in Frankreich *Goudimel* 1560 (s. §. 90.). Merkwürdig war aber, dafs *Zwingli* in der Schweiz den Kirchengesang lächerlich zu machen suchte [43]). Er trug nämlich dem Senat zu Bern eine Bitte um Abschaffung der Musik *singend* vor, und als er gefragt wurde, was dieses sonderbare Benehmen bedeuten solle, antwortete er, dieses sei eben nicht sonderbarer, als wenn man Gott seine Bitten mit Gesang und Orgelspiel vortrage. — Doch führte *Eglin* später in Zürich den deutschen Gesang ein [44]).

§. 85.

Endlich finden wir, dafs Luther's Verdienst in *musikalischer Hinsicht* nicht blofs in der Fürsorge für die Erhaltung des Choralgesanges, in der Bereicherung neuer oder verbesserter Singweisen und in der Verbreitung derselben bestand; sondern auch in der Theilnahme an der Vervollkommnung und Verschönerung des Gottesdienstes durch Kirchenmusik.

Als Luther auftrat, war die Kirchenmusik der Deutschen bereits in leere strotzende Pracht ausgeartet. Man mafs die Musik nicht mehr nach ihrer einfältigen Wirkung, sondern nach dem Aufwande. Der Sängerchor wurde nicht mehr, wie früher gedacht, als von der Gemeinde abgetrennt und durch seine Kunst, *als* Kunst, versuchend ihre Gedanken zu erregen, ihre Gefühle zu beherrschen: sondern wie eine Auswahl aus der Gemeinde selbst und ihr Stellvertreter, der in ihrem Namen, aus ihrer Seele sänge und *also* ihre Gedanken auszusprechen, ihre Gefühle zu leiten bemüht wäre. Der Gesang selbst wurde sogar zuweilen *petulant*, so, dafs ein Würzburger Bischof, als er eine neue *Kirchenmusik* aufführen hörte, überlaut schrie: „Mädels, tanzt 'naus, 's Stückel ist lustig!“ Auch diesem Uebelstande steuerte Luther, so viel er in damaliger Zeit vermogte. Er war selbst, wie gesagt, Musikverständiger, sang gern und legte einen grofsen Werth auf „Kunst-Musica“, wie aus seinen Lobeserhebungen [45]) hervor-

---

[43]) S. *Kalkbrenner* „kurzer Abrifs der Gesch. der Tonk.“ S. 120. Dr. *G. E. Grosheim* „Fragmente aus der Gesch. der Musik.“ 1832. S. 45.

[44]) Lutherische Weisen singt man erst seit neuerer Zeit.

[45]) Er nennt sie in dieser Beziehung eine der schönsten und herrlichsten Gaben Gottes, und gibt ihr nach der Theologie den nächsten Platz und die höchste Ehre. „*Musica*,“ sagt er, „ist eine halbe Disciplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmüthiger, sittsamer und verständiger machet. *Musica* ist das beste Labsal einem betrübten Menschen, dadurch das Herz wieder zufrieden, erquickt und erfrischt wird.“ Ferner: „Es ist kein Zweifel, es stecket der Same vieler guten Tugenden in solchen Gemüthern, die der Musik ergeben sind; die aber nicht davon gerührt werden, die halte ich den Stöcken und Steinen gleich. — Die Jugend soll man stets zu dieser Kunst gewöhnen; denn sie machet feine und geschickte Leute. Man mufs *Musicam* von Noth wegen in den Schulen behalten. Ein Schulmeister mufs singen können, sonst seh' ich ihn nicht an“ u. s. w. u. s. w. Man sehe *Forkel's* „musikal. Almanach;“ *Gerber's* „Tonkünstlerlexikon“ etc.; *Rambach* „Ueber Luther's Verdienst“ etc. 1813. S. 184; Dr. *M. Luther's* „Zeitverkürzungen,“ von *M. J. N. Anton*, Leipzig, 1804; *Luther's* „Vorreden zu seinen Gesangbüchern;“ „Lob und Preis der löblichen Kunst *Musica*“: durch *Joh. Walther*, Wittenberg, 1538; „Allgem. musikal. Zeit.“ 6. Jahrg. 1804. Nr. 30 und 38; „Sendschreiben an *Senfl*, mit Zusätzen,“ von *Kiefhaber* 1817; „Luther's Gedanken über Musik,“ von *Beck*, Berlin 1825; „Luther's Verdienst um die Musik,“ Leipzig 1817 u. a. W., in welchen die Lobeserhebungen Luther's, welche er der edlen *Musica* macht, ausführlicher zu lesen sind, als es hier der Raum gestattete.

geht, welche er ihr, namentlich den religiösen (ausgeführtern) Gesängen, als der höchsten Weihe der Kunst, in seinen Schriften mit vieler Wärme machte. Er fühlte lebhaft, wie sehr auch die Figuralmusik zur Erhöhung der Feierlichkeit des Gottesdienstes beitragen konnte und lenkte daher, da die *Messe*, wie schon angedeutet, durch die Reformation ihre ganze Bedeutsamkeit verloren hatte und in derselben die schönste Composition einer Messe fast ganz unbrauchbar geworden war, das Bedürfnifs und Interesse der Gemeinde auf eine andere Form derselben — auf die *Cantate*. Die Messe bestand hauptsächlich nur aus Chören; in der *Cantate* hingegen wechselten die Chöre mit einzelnen und mehren Solostimmen ab. Dadurch entstand eine gröfsere Mannigfaltigkeit und mithin auch eine gröfsere Wirkung. (Dies fühlten auch die neueren katholischen Kirchen-Componisten und durchwebten später ihre Messen auch mit Solostimmen, was eigentlich ganz gegen die erste Grundidee einer Messe war.) Nächst der *Cantate* vertrat der wahrscheinlich ältere *figurirte Choral* oder die *Motette* [46]) über einen biblischen Spruch, welchen hernach der Geistliche als Thema zu seiner Rede benutzte, die Stelle der *Messe*. Diese Gesangstücke wurden vom Sängerchore ausgeführt. Denn diesem war jetzt, da die Gemeinde der protestantischen Kirche, statt ihrer Repräsentanten, selbst durch den Vortrag der Choräle (oder Psalmen) beschäftigt war, blofs überlassen, unterstützt von der Orgel, Ordnung zu erhalten und eine regelrechte Harmonie hinzuzubringen und — was die lutherische Confession betrifft (die zwinglisch-calvinische hatte alle andern Gesangformen weggewiesen) — die gottesdienstliche Handlung einzuleiten und bei besondern Feierlichkeiten zwischenein sich mischend, diese ausgeführtern Gesangstücke vorzutragen. — Die Musik nahm also jetzt in der lutherischen Kirche eine ganz andere Stellung an, defshalb mufste ihre äufsere Form auch eine andere sein. Dies war schon veranlafst durch die Form des Textes, wurde aber noch mehr bewirkt durch die Pracht der Instrumentation; hier war alles das, was man kunstvolle Arbeit nennt, unbeschadet der Heiligkeit des Textes, am rechten Orte. Kurz, sowie der Mensch freier wurde, so wurde auch die Musik, seine höhere Sprache, freier und belebter.

§. 86.

Sollte sich jedoch aus dem Gesagten Mancher versucht fühlen zu glauben, dafs mit der Reformation für die Figuralmusik eine der frühern absolut verschiedenen Periode begonnen habe, so möchte er sich sehr täuschen und das Wesen der Reformation ganz verkennen. Denn diese hatte keineswegs, wie oben schon berührt, die Absicht, *Alles*, was in den frühern Jahrhunderten im Cultus entstanden war, abzuschaffen, sondern sie ging nur zunächst auf eine gänzliche Umgestaltung des Lehrbegriffs, und was von diesem aus im Papstthum verwerflich war, verwarf Luther.

---

[46]) Diese seine Lieblingsart von ausgeführteren Gesangstücken beschreibt er deutlich und artig genug: „wo um ein fromm Tenor die Andern hüpfen und spielen, als die fröhlichen Kindlein um den Vater“ etc., was in unserer Sprache heifsen würde: wo auf die Grundlage eines Chorals oder sonstigen *Cantus firmus* im Tenor — den er, wie bekannt, gewöhnlich selbst sang — die andern Stimmen fugirt oder contrapunktisch figurirt sind. *Senfl* und *Walther* haben dergleichen Motetten (Luther nennt sie *Muteten*) für ihn geschrieben.

Defswegen wollte er sogar keineswegs die *lateinische Messe ganz* aufgehoben, sondern sie neben der deutschen, die nur für die gewöhnlichen Sonntage angeordnet war, *an den höhern Festtagen*, wenigstens in den Städten, bestehen wissen, wo sie auch, und zwar in den besten Compositionen damaliger Zeit, in den Kirchen, wo Sängerchöre waren, gesungen wurde. Doch das sollte alles aus derselben entfernt werden, was „gegen die Schrift und Vernunft" war [47]). Es hatten sich nämlich im Laufe der Jahrhunderte allmählich in die Messe mehre Theile eingeschlichen, welche dem biblischen Christenthum fremd, ja zum Theil ganz zuwider waren, wohin vorzüglich das *Offertorium* oder der Opfergesang gehörte, in welchem, sowie in dem damit verbundenen *Canon*, die Lehre vom Mefsopfer enthalten war. Diese und ähnliche Mifsbräuche, sowie überhaupt alle Winkel- und Lohnmessen, die Anrufungen der Heiligen und dergl. verbannte Luther. Aber im Ganzen liefs er in den „*Formulis Missae*" (Wittenberg 1523) das Bestehende stehen und lenkte nur das Bedürfnifs nebenbei auf jene Formen. Die Beibehaltung dieser alten lateinischen Figuralmusik findet ihre wahre Begründung in einer richtigen Ansicht und Würdigung des *Chors*. Wenn, wie im Papstthum, dieser weiter nichts wäre, als ein Institut einer vom profanen Volke entfernten Priesterkaste: dann freilich wäre die *lateinische Sprache*, als ein *Mysterium*, dessen Eröffnung man den Laien vorenthielte, *höchst verwerflich* gewesen. Ist aber der Chor nichts als ein Repräsentant der Gemeinde, welcher er nicht feindlich gegenübersteht, sondern für welche er dasjenige durch die Kunst darstellt, zu dessen Darstellung das einzelne Gemeindeglied nicht befähigt ist, so gewinnt, dünkt mich, die Sache ein ganz anderes Ansehen. Die lateinischen Gesänge, welche der Chor noch lange nach der Reformation sang, waren demnach nicht Geheimnisse für die Gemeinde, sondern es wurde Bekanntschaft mit ihrem Inhalte durchaus vorausgesetzt; denn die Messe kannte Jeder, zumal da sie *jeden Sonntag deutsch* gesungen ward. War aber der Inhalt im Allgemeinen bekannt, so war dies genug; denn der Tonsetzer componirte nicht das einzelne Wort, sondern *strebte, den Geist der kirchlichen Feierlichkeit*, zu welcher der Text gehörte, *in Tönen darzustellen*. — So, glaube ich, sahen die Reformatoren den Chor an, und welches Gewicht Luther auf denselben legte, wie er selbst die kleinsten Einzelnheiten würdigte, leuchtet unter andern aus folgenden Stellen ein. Nachdem er den alten Gebrauch, nach welchem in dem Glaubensbekenntnisse bei der Messe die Worte: *et homo factus est*, „fein mit langsamen und sonderlichen Noten, denn die andern" gesungen wurden, indefs Jedermann die Knie beugte und sein Hütlein abzog, sagt er [48]): „es wäre noch recht und billig, dafs man vor dem Wort: *et homo factus est*, niederkniete und mit *langen Noten* sänge, wie vorzeiten." So sagt er an einer andern Stelle [49]): „Ich liefse mir gefallen, dafs man den 79. Psalm: „Herr, es sind Heiden in dein Erbe gefallen," sänge ein Chor um

---

[47]) Vergl. *Rambach* „über das Verdienst Luther's um den Kirchengesang" 1813, und mehre Stellen aus Luther's Schriften selbst. — Auch *Prätorius* „*Syntagma musicum*," Wittenberg 1615, Th. 1. pag. 40 — 61. So auch oben §. 60 — 64.

[48]) „Auslegung des 1. und 2. Cap. Joh." Th. VII. S. 1543 der Halleschen Ausg. s. Schriften.

[49]) Th. XX. pag. 2757. Vermahnung zum Gebet wider die Türken.

den andern, wie gewohnt. Darnach trete ein wohlgesinnter Knabe vor den Pult in ihrem Chor, und singe allein die Antiphon oder *Tract.: domine non secundum*, nach demselben ein anderer Knabe den andern Tract.: *domine*, *ne memineris*, und darauf der ganze Chor kniend: *adjuva nos Deus*, allerdings, wie man in der Fasten im Papstthum gesungen hat, denn es sehr andächtig lautet und siehet" [50]).

§. 87.

Wie nun Luther sein Augenmerk auf die Verschönerung und Verherrlichung des Gottesdienstes durch Kirchenmusik richtete, so mufste er vielleicht aus dem Bedürfnifs, oder durch seine Liebe zum Gesange veranlafst, auch auf den *Gesangunterricht in Schulen* und auf *Sängerchöre* sein Augenmerk richten. Bisher waren die Klöster die natürlichen Schulen des Gesanges gewesen; jetzt, da die Reformation Schule u. Kirche gleichmäfsig umstaltete, ging der Gesangunterricht in die Schulen über. Aus den Schulen bildete sich nun der Sängerchor. (Inwiefern dieser von dem Sängerchore der Gegenpartei, bei der er im Wesentlichen seine bisherige Bestimmung behielt, sich verschieden gestaltete, ist vorhin erwähnt.) Die Lehrer der Gymnasien traten als *Cantoren* oder *Vorsänger* [51]) in unmittelbare Berührung mit der Kirche, so dafs die Singübungen, welche auf der Schule angestellt wurden, als unmittelbaren Zweck den Gesang der Kirche hatten. Die *Currenden*, die schon (s. §. 37.) früher gebildet waren, blieben neben dem Singechore, und mufsten die neuen Choralmelodien zur weitern Verbreitung singen. Die Wohlthätigkeit dieser Anstalten hatte ja Luther an sich, also aus eigener Erfahrung, kennen gelernt; darum legte er auch einen sehr grofsen Werth auf diese Chöre. Aufser diesen *Singechören* schreiben sich aus dieser Zeit auch die *Stadtzinkenisten* (später *Stadtmusikanten*, *Stadtmusici* genannt, und als solche noch bekannt), welche eine Art Gewerbe auszumachen pflegten, her. Erstere, die sich fast auf allen höhern Schulanstalten erhalten haben (vergl. §. 133.), mufsten den Gesang unterstützen und die Kirchenmusik bestreiten; letztere, die aus den frühern Stadtpfeifern (vergl. §. 39.) gebildet worden waren, mufsten bei der Kirchenmusik dienen und bei besondern Feierlichkeiten den Choralgesang begleiten, sowie auch täglich 2 bis 3 Mal Choräle vom Stadtthurme mit *Zinken* (daher ihr Name) blasen, wodurch ebenfalls die

---

[50]) Der Verf. hofft, dafs diese Bemerkung über die *lateinische Sprache* nicht verkannt werde; es konnte ihm nicht einfallen, den Gebrauch derselben als allgemein, mithin auch für unsere Zeit geeignet darzustellen, sondern er wollte nur eine Erscheinung, welche an sich auffallen konnte, aus dem Wesen der Sache und ihrer Zeit zu würdigen suchen.

[51]) Später haben sie ihr Amt als Vorsänger gemietheten Vicarien übertragen und diesen eine Kleinigkeit als Entschädigung von ihrem Gehalte gegeben. Zu solchen Miethlingen wurden leider, und bis auf unsere Zeit, auch Schuhmacher, Leinweber, Nachtwächter und dergl. ungebildete Sänger angenommen, und man kann sich denken, dafs durch diese Vorsänger der Choralgesang nicht nur nicht gebessert, sondern durch das *Choralwiederkäuen* die einfachen Melodien zum Ekel verunstaltet wurden. In *Quedlinburg*, wo dieser alte Gebrauch noch stattfand, hat es der Herr Superintendent *W. W. J. Schmidt* im J. 1832 durch sein Bemühen dahin gebracht, dafs die Gymnasial-Lehrer ihre bisher gegebene Entschädigung erhöhen müssen, dafs die sie vertretenden Vorsänger aus den Kirchen noch eine Zulage erhalten und dafs diese nun fixirten Posten von der Kirche *nur mit Schullehrern*, die darin freudig eine Verbesserung ihrer Stelle erblicken, besetzt werden.

Choralmelodien weiter verbreitet und den Gemeinden bekannter gemacht werden sollten.

§. 88.

Aus Luther's Streben und Wirken sehen wir, wie sehr er die Gewalt der Tonkunst anerkannte; aus dem musikalischen Treiben der damaligen Zeit aber, wie sehr man auf Kirchen- und Choralmusik drang und hielt. Der Gebrauch der Musik hatte noch gar nicht die sinnliche, weltliche Richtung genommen, welche sie später nahm. Alles oder doch das Meiste, was die Menschen damals dachten und thaten, drehete sich um die Religion, war religiös. Diese lebendige Ueberzeugung von der Religion, die gröfsere Theilnahme an allem, was dieselbe betraf, trug offenbar vorzüglich bei, dafs *sein Werk* die Aufnahme bei Geringen und Hohen, Unterthanen und Fürsten erhielt, welche sie wirklich bekam.

§. 89.

Da nun der Choral und Choralgesang zur Erregung und Unterhaltung religiöser Gefühle so mächtig wirkte, mochte er in beschränkterm Kreise der Glieder einer Familie, oder in öffentlichen Versammlungen von Tausenden angewendet werden, — so kann man sich erklären, wie sehr man sich mit und gleich nach der Reformation die Vermehrung und Ergänzung der *Gesangbücher* (die damals meistens zugleich auch Choralbücher waren) ganz besonders angelegen sein liefs. Die folgenden Jahrhunderte ahmten dies nach, und so besitzen wir, durch Luther veranlafst, einen Schatz von geistlichen Liedern und dazu passenden Melodien, welche die Erbauung bei unserm öffentlichen Gottesdienste so herrlich fördern. Alles also, was wahre Andacht erwecken, was Belehrung über Religion geben kann, das besitzen wir durch Luther in unserm evangelischen Gottesdienste. Wir mögen dies auch um keinen Preis vertauschen mit zwecklosen äufsern Ceremonien, die höchstens die Sinnlichkeit beschäftigen, aber keineswegs den Verstand und das Herz befriedigen können.

Luther's Verdienst um den Kirchengesang ist also sehr grofs und sein Ruhm in musikalischer Hinsicht fast gröfser, wenigstens eben so grofs, als der seiner Dichtkunst, da seine Melodien sich weit länger als seine poetischen Produkte im kirchlichen Gebrauche erhalten und die letztern wirklich überlebt haben. Und so scheiden wir für jetzt von diesem hochgefeierten Manne mit Dank und Hochachtung für seine kirchlich-musikalischen Leistungen.

II. Capitel.

Die Kirchenmelodien in dieser Periode und ihre Verfasser.

„Die Sybariten versprachen demjenigen Belohnungen, der neue Arten des Vergnügens erfände; ich für meinen Theil, glaube, dafs ein Christenstaat vorzüglich viel demjenigen verdanke, der auf jede mögliche Weise bewirkte, dafs in der Frömmigkeit das gröfste Entzücken wohne.“
Leibnitz.

§. 90.

Das Nächste, was uns nun obliegt, mag die Erwähnung der, um den Choralgesang zu und nach Luthers Zeit sich verdient gemachten Männer sein. Mehre haben wir, da sie nur als Vorläufer des evangelischen Cho-

ralgesanges zu betrachten sind, schon oben genannt. Jetzt verdienen erwähnt zu werden:

Georg Rhaw (geb. zu Eifsfeld in Franken 1488, † 1548 zu Wittenberg). Von diesem gelehrten Buchdrucker zu Wittenberg und grofsen Beförderer des deutschen Choralgesanges, der vorher Cantor und Musikdirector zu Leipzig war, ging folgendes Hauptwerk aus: „Newe deutsche geistliche Gesenge CXXIII mit 4 und 5 Stimmen für die gemeinen Schulen mit sonderlichem Vleifs aus vielen erlesen, der zuvor keines in Druck ausgangen. Wittenberg 1544," — welches nach dem bereits genannten *J. Walther*'schen „Wittenberg-Teutsch Geistlich Gesangbüchlein mit 4 und 5 Stimmen" — gleichsam das *zweite lutherische* Choralbuch ist. Die *Componisten* [52]) der Lieder sind: *Balthasar Resinarius* (Harzer von Jessen), *Lupus Hellingk*, *Martin Agricola*, *Lud. Senfl* [53]), *Thom. Stolzer*, *Arnold de Brück*, *Stephan Mahu*, *Virgilius Hauck* (*Haug*), *Benedictus Dux*, *Sixtus Dietrich*, *Joh. Weinmann*, *Wolfg. Heintz*, *Georg Vogelhüber*, *Georg Förster* und *Joh. Stahl.*

An diese schliefsen sich der Zeitfolge nach folgende Choral-Componisten [54]) des XVI. und XVII. Jahrhunderts an:

---

[52]) Wahrscheinlich nicht *Componisten*, sondern nur *Harmonisten*, was daraus erhellet, dafs bei mehren Gesängen eine und dieselbe Melodie zwei auch wohl drei Mal mit eben so vielen Namenbezeichnungen vorkommt; z. B. „Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin" etc. mit *Lupus Hellingks*, *Balthasar Resinarius* und *Martin Agricola.*

[53]) War um 1530 Capellmeister des Herzogs von Baiern — und bekanntlich Luther's Lieblingscomponist. Man vergl. z. B. sein originelles Sendschreiben an *Senfl*, von Coburg aus. —

[54]) Sonderbar ist es, dafs man überhaupt in früherer Zeit mit äufserster Sorgfalt das Andenken der Dichter aufzubehalten suchte, deren Lieder jetzt, als ungenieſsbar, in neueren Gesangbüchern entweder, meistens mit Beibehaltung der ersten Worte, ganz umgearbeitet, oder gar verworfen werden mufsten; indefs man diejenigen Männer, denen wir die noch immer frischen und herrlichen Melodien, welche jenen Liedern meistens erst Weihe und Kraft gaben und die noch, mit einigen Ausnahmen, als Muster religiöser Gesänge gelten und wahrscheinlich noch nach 1000 Jahren dafür gehalten werden, zu verdanken haben, der Vergessenheit übergab. Grund genug, warum es jetzt so schwierig geworden ist, die *wahren* Verfasser der Melodien zu ermitteln. Doch liefsen sich in neuerer Zeit — aus Schuldigkeit für das Andenken ihrer braven Kunstverwandten zu sorgen — mehre achtbare Männer von der Schwierigkeit nicht abschrecken, namentlich der Cantor *Johann Christ. Kühnau* (geb. 1735 † 1805 zu Berlin) in seinem vortrefflichen Choralbuche, der hierin gleichsam die Bahn brach, indem er auf *J. Gottfr. Walther* und dessen „musikalisches Lexikon 1732" nicht viel rechnen konnte; ferner *Ernst Ludw. Gerber* (geb. 1746 † 1819 als Hofsecretair zu Sondershausen) in seinem „Toukünstler-Lexikon," altes 2, neues 4 Bände, sowie in der „allgem. musikal. Zeit." 9r Jahrg. Nr. 11 u. 12; Professor *Gebhard*, als Herausgeber des vom Cantor *G. Pet. Weimar* (geb. 1734 † 1800 zu Erfurt) hinterlassenen Choralbuchs; Dr. *A. J. Rambach*, Hauptpastor zu Hamburg, in seinen oben angeführten Schriften, sowie in dem Anhange zu dem trefflichen „Choralbuche zum Hamburgischen Gesangbuche" von *J. F. Schwenke*; *Fr. Joh. Alb. Muck*, Decan und Hauptprediger zu Rothenburg ob der Tauber, in dessen „biographischen Notizen über Componisten der Choralmelodien im baierschen neuen Choralbuche" 1823; der Director des Schullehrer-Seminars zu Potsdam *Joh. Gottfr. Hientsch* in der sehr geschätzten musikalisch-pädagog. Zeitschrift: „Eutonia"; *Aug. Blüher*, Cantor und Musikdirector zu Görlitz, in seinem „Choralbuche"; *Aug. Wilh. Bach*, Musikdirector in Berlin, in seinem „Choralbuche" 1830; *K. G. Umbreit*, *Fricd.*

Johann (oder *Hans*) *Walther*, war ums Jahr 1520 Capellmeister zu Torgau, um 1530 Magister der 7 freien Künste und Docent an der Wittenberger Universität, worneben er zugleich das Amt eines Capellmeisters seines Kurfürsten von Sachsen übernommen hatte. Er ist bereits bekannt

---

Schneider, in ihren Choralbüchern; *C. F. Becker*, Organist zu Leipzig, in einigen Aufsätzen; Musikdirektor und Domorganist *Wilh. Schneider* zu Merseburg in dessen Werkchen: „Choralkenntnifs" 1832; Prediger *K. W. Frantz* in Oberbörneecke in seinem „Choralbuche; *Bekuhr's* in dem Werkchen „Ueber die Kirchenmelodien," und einige Andere. (Mehre Herausgeber von Choralbüchern, die aber zuweilen die Sache, einer dem andern nachbetend, noch verwirrter gemacht haben, als sie schon war, können wohl nicht als Forscher in diesem Gegenstande gelten.) Bei meiner Bearbeitung habe ich die Resultate der Untersuchungen genannter Männer, die freilich fast alle von einander, wenigstens in sehr vielen Stücken, abweichen und sich widersprechen, nicht nur getreulich benutzt, sondern sie auch, wo es sich thun liefs, mit Urquellen verglichen, so dafs ich dies Verzeichnifs der Choralcomponisten nicht nur viel vollständiger, als die frühern Bearbeiter zu geben, sondern auch, wo die wahren Verfasser nicht mit völliger Gewifsheit ausgemittelt werden können, doch wenigstens nach meinen Forschungen die gröfste Wahrscheinlichkeit in Bezug auf diesen Gegenstand besser zu erkennen, vermochte. In zweifelhaften Fällen habe ich die Abweichung in einer Anmerkung bemerkt. — Den verehrlichen Beurtheilern mufs ich jedoch hierbei noch zu bedenken geben, dafs sich dem Forscher bei diesem Gegenstande ungemeine Schwierigkeiten in den Weg stellen, Schwierigkeiten, die aus eben erwähntem Grunde jetzt zum Theil gar nicht mehr zu beseitigen sind. Mehre, auf die ich bei meinen Forschungen besonders gestofsen bin, erlaube ich mir hier kurz anzugeben.

1) Das *Lied*, nicht die *Melodie*, scheint mir, nach allen Urquellen zu urtheilen, zur Reformationszeit und später die Hauptsache gewesen zu sein. Mit des Dichters Namen (bekanntlich zur Reformationszeit häufig z. B. unter *Luther's* Namen, um dem Liede bessern Eingang zu verschaffen; vergl. folgende Anmerk. 56), kam das Lied in die Welt. Die *Melodie* dazu war
   a) entweder mit dem Liede selbst entstanden und rührte vom Dichter her — und wurde später einem Musikverständigen zugeschrieben, der nur die Harmonie (wozu damals nicht geringe Kenntnisse gehörten) zu derselben gesetzt, oder auch sie nur in ein Choralbuch oder ein anderes musikal. Werk zuerst aufgenommen hatte; oder
   b) der Dichter, wenn er es selbst nicht vermochte, liefs sich zu seinem Liede, vielleicht auch nach seinen Wünschen und Vorschlägen, eine Melodie componiren, die ihm später, da das Lied seinen Namen an der Stirn trug, fälschlich auch mit zugeschrieben wurde; der Componist war vergessen, oder gar nicht bekannt geworden, ja, sogar in manchen Fällen ein Anderer als solcher genannt, der sähin nur die Harmonie verändert hatte und dessen Name in später gedruckten Sammlungen genannt wurde, was unstreitig zu manchen verschiedenen Angaben Anlafs gegeben hat; oder
   c) dem Dichter erklang bei Verfertigung eines Liedes zugleich eine Melodie, die ihm zwar vorschwebte, die er aber nicht richtig zu notiren vermochte; in Verbindung mit einem Musiker entstand nun erst eine seiner Dichtung angemessene und richtige Melodie, an welcher der Dichter und der hinzugezogene Musiker gleichen Antheil haben mochten; oder
   d) der Dichter verfertigte ein Kirchenlied nach dem Versmafse eines alten Kirchenliedes, oder eines weltlichen Volksliedes, behielt diese Melodie ganz oder mit einigen Abänderungen bei und wurde später irrthümlich auch als Componist der Melodie angesehen, oder es wurde Niemand als Componist der Melodie genannt, oder es trat einer von den angeführten Fällen ein. (Volksmelodien zu Kirchenliedern zu benutzen, fand wahrscheinlich mehr statt, als man bis-

(vergl. §. 79.) als Luther's Gehülfe und Rathgeber im Musikalischen. Gesetzt sollen von ihm folgende Melodien sein:

Gott hat das Evangelium gegeben etc. *h h h d h a h g.*

O Christe Morgensterne etc. *c c c c a g d d.*

---

her geglaubt hat; ich selbst habe einige Melodien nachgewiesen, die man bisher nicht dafür hielt, indem man sie zugleich dem Liederdichter zuschrieb.)

2) Mancher Cantor, Musikdirektor oder Freund des Kirchengesanges setzte zu einem schönen Liede, zu welchem schon eine oder mehre Melodien existirten, *noch eine andere, oder trug auch wohl nur eine frühere Melodie auf ein späteres Lied über und nannte sie nach dem letztern.* Dadurch sind zu manchen Liedern oft mehre verschiedene Melodien entstanden. So hat z. B. das Lied „Hilf Gott, dafs mir's gelinge" *zehn*, „Es woll' uns Gott genädig sein" *acht* dergleichen Melodien, u. s. f. erhalten. Selten kann in diesem Falle mit Bestimmtheit der wahre Verfasser der einen oder der andern Melodie ermittelt werden,

a) weil selbst in alten Werken oft schon die Melodien verwechselt sind und das Aufsuchen der einen oder der andern Melodie dadurch erschwert ist, dafs sie ursprünglich eine andere, vielleicht jetzt ganz unbekannte Ueberschrift führt, und

b) weil in spätern Nachrichten darüber die verschiedenen Urheber dieser Melodien aus einer allgemeinen unbestimmten Angabe, d. h. blofs nach dem Anfangsworte des Textes, nicht mit Gewifsheit erkannt werden können.

3) Im XVI. und im Anfange des XVII. Jahrhunderts hatte bekanntlich die Tenorstimme die eigentliche Melodie vorzutragen. Bei vierstimmiger Harmonie wurde aber der Alt und Discant auch im *contrapuncto simplici* darüber gestellt. Dafs durch diese Setzart, die man in der Mehrzahl der ältern Gesangbücher findet, die eigentliche Melodie von der hierdurch entstehenden Discant-Melodie verdrängt, eine mit der andern verwechselt wurde, und mancher Componist unbekannt geblieben, hingegen aber ein späterer Contrapunctist einer solchen Melodie fälschlich als Verfasser genannt ist, leidet keinen Zweifel.

Aus diesen wenigen angeführten Punkten wird leicht Jedermann die Schwierigkeiten hinsichtlich der Bearbeitung dieses Gegenstandes erkennen — Schwierigkeiten, die späterhin Mehrdeutigkeiten, Muthmafsungen, Irrungen und falsche Angaben der Componisten, die sich oft gar nicht mit der Zeit vereinigen lassen, veranlafst haben. Ohne Benutzung der ältesten Quellen, das sahe ich wohl ein, als ich schon vor 10 Jahren dies Verzeichnifs der Choralcomponisten zu bearbeiten anfing, konnte nichts Zuverlässiges geliefert werden, weil eben jene falschen Angaben durch Benutzung nur eines oder des andern alten Werks, dem man sein Zutrauen schenkte, oder welches man nur haben konnte, entstanden sind. Ich habe daher sehr viele alte und zum Theil seltene Werke, die schon genannt sind und in diesem Capitel noch genannt werden, benutzt und mit den bessern Angaben verglichen — und beiläufig bemerkt — durch das Durchsehen so vieler 1000 Druckbogen meine Geduld nicht selten auf eine schwere Probe gestellt; mufs aber ehrlich gestehen, dafs, obgleich ich manchen unbekannten Componisten entdeckt, manche falsche Angabe berichtigt, manche Zweideutigkeit gehoben und manche Irrung widerlegt habe, mancher Componist einer gangbaren Melodie, wegen unzulänglicher Nachrichten, unangemerkt geblieben sein mag, auch wohl mancher berichtigt werden dürfte, der hier auf Treu und Glauben Anderer hat aufgenommen werden müssen, indem wir sehr wahrscheinlich manche Melodien Männern mit der gröfsten Bestimmtheit zuschreiben, die entweder gar keinen oder nur einen entfernten Antheil daran haben. — Beweise und Beispiele zu dem Gesagten werden sich dem aufmerksamen Leser im Laufe dieses Capitels von selbst ergeben. Nur kann ich mir zum Schlufs dieser Anmerkung nicht versagen noch den Wunsch auszusprechen, meine Angaben genau prüfen und die defsfallsigen Irrungen bei denselben in der Art berich-

Aufserdem soll er um manche Melodie, besonders um die **Harmonie** zu derselben in Folge der mit ihnen vorgenommenen Verbesserung, **noch** besondere Verdienste haben. Vergl. §. 83.

Valentin Hausmann, berühmter Componist um 1520, soll eine **Melodie** zu dem Liede: *Wir glauben all' an einen Gott* etc. gesetzt haben.

Lazarus Spengler, geb. 1479 zu Nürnberg, † daselbst 1534 **als Raths**schreiber und Syndicus, war ein eifriger Beförderer der **Reformation** und Luthers Freund. Man schreibt ihm gewöhnlich zu dem von ihm **gedichteten** Liede: *Durch Adam's Fall ist ganz verderbt* etc. auch die **Melodie**: *a a a g a f e d* zu. Wahrscheinlich ist die Melodie aus einem **weltlichen** Liede entlehnt; denn in einem alten Drucke von 1534 wird der Gesang hingewiesen auf die Melodie „Nach Willen dein" etc. oder „Was **wird** es doch des Wunders noch" etc.

Dr. *Paul Speratus*, aus dem adeligen Geschlechte *von Spretten* in Schwaben abstammend, geb. 1484, † als Hofprediger und Bischof zu Königsberg 1554, mit dem Ruhme, ungemein viel zur Verbesserung des Kirchenwesens in Preufsen beigetragen zu haben. Ihm werden folgende Melodien, aber wahrscheinlich fälschlich zugeschrieben:

Es ist das Heil uns kommen her etc. *a a a a c h a g*; oder wie sie auch nach der 13ten Strophe desselben Liedes heifst: *Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut* etc. Man könnte mit noch gröfserer Wahrscheinlichkeit auf einen weltlichen Ursprung auch dieser Melodie, aus dem Vorwurfe schliefsen, den die Papisten beim ersten Bekanntwerden dieses Gesanges — 1524 — dem Verfasser desselben machten: „es müsse ein Sackpfeifer oder Bänkelsänger gewesen sein."

Ich ruf' zu dir Herr Jesu Christ etc. *h g a g e g a h*, vor 1546. Da nicht einmal das Lied von Speratus ist [55]), so ist er schwerlich auch der Componist der Melodie.

Hilf Gott wie ist der Menschen Noth so grofs etc. *a a a b g a g f g g.*

Dr. *Joh. Chyomusus*, auch *Schneesing* genannt, † 1534 als evangelischer Prediger zu Friemar im Herzogthum Gotha; da er als ein guter Musicus gerühmt wird, so hat er aufser andern gewifs auch die Melodie zu seinem Liede gesetzt:

Allein zu dir Herr Jesu Christ etc. $\overline{c}$ *g a* $\overline{c}$ $\overline{e}$ $\overline{d}$ $\overline{d}$ $\overline{c}$, um 1522.

Michael Weifs, geb. in der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. zu Neifse in Schlesien, † 1540 als Prediger und Vorsteher der Gemeinde der böhmischen Brüder zu Landskron und Fullneck in Böhmen. Den Antheil, den er sehr wahrscheinlich an den Melodien der von ihm übersetzten hussitischen Lieder (vergl. §. 71.) hat, nicht gerechnet, scheint er folgende

---

tigen zu wollen, dafs man gefälligst dabei angebe, woher man das wisse und wie sich die Melodie anfange, damit die Berichtigung nicht auf einer Verwechselung einer gleichnamigen Parallelmelodie beruhe. Nur dadurch könnte in diesem Gegenstande nach und nach mehr Licht verbreitet werden. Ich habe defshalb die Melodien eines jeden Componisten nicht nur nach ihren Worten angeführt, sondern auch den Anfang derselben durch Buchstaben bezeichnet, ebenso auch, um Zweideutigkeiten zu vermeiden, den Text nach den alten, noch unveränderten Worten mit Bemerkung eines spätern, angegeben.

[55]) Vergl. Dr. *A. J. Rambach's* „Anthologie christlicher Gesänge," Bd. II. Seite 79.

Melodien an das Tageslicht gebracht zu haben:

Nun lafst uns den Leib begraben etc. [56]) *g a g fis g a h g;* diese Melodie ist Nachbildung der uralten Melodie des latein. Trauergesanges von Prudentius: „*Jam moesta quiesce querela*“ etc., der auch in einigen Gegenden, z. B. in Hamburg, bis zum Anfang des XVIII. Jahrhunderts bei Leichenbestattungen lateinisch gesungen ward. Sie war schon um 1540 bekannt.

Christ der du bist Tag und Licht etc. *a c a g a c h c;* ist eigentlich die uralte Melodie des zur Fastenzeit täglich gesungenen *hymni vespertini:* „*Christe, qui lux es et dies*,“ die mit der auch schon 1526 gewifs bekannten deutschen Uebersetzung in unsere Kirche übergegangen ist.

Danket dem Herren, denn er ist etc. *g b a b c d d c b a a.*
Lob sei dem Allmächtigen etc. (s. §. 71.)

Christus, der uns selig macht etc. *d d d d c b a;* ist die alte Melodie des latein. Liedes „*Patris sapientia*“ vor 400 Jahren, und nur von M. Weifs mit der Uebersetzung beibehalten. Sie hiefs auch: *Christus wahrer Gottes Sohn* etc.

Phil. Melanchton, geb. in Bretten in der Unterpfalz 1497, † 1560 zu Wittenberg. Im „Cantionale sacrum,“ herausgegeben in Gotha 1646, wird ihm die Melodie zugeschrieben:

Lafst uns von Herzen unserm Gott lobsingen etc. *c a a a h c c h d c a* (heifst auch in einigen Gegenden: *Herzliebster Jesu, was hast du* etc.)

Andreas Knophius (Knöpke), um 1530 Superintendent zu Riga; hat, wie *Chyträus* in seiner „Saxonia“ berichtet, das Lied: *Herr Christ der ein'ge Gott's Sohn* etc. verfertigt, woraus man schliefst, dafs er auch die Melodie gleiches Namens: *g g h a g fis e* (heifst auch: *Herr Jesu Gnadensonne* etc.) verfertigt habe [57]).

Nicolaus Decius, † als Prediger zu Stettin 1529, war vorher Lehrer zu Braunschweig. Von ihm sind die Melodien zu seinen Liedern:

O Lamm Gottes unschuldig etc. *f a b c c d c* (oder ursprünglich *f f f c c d c*).

Allein Gott in der Höh' sei Ehr' etc. *g h c d c h a h* [58]). Dies Lied trat schon zu Luthers Zeit an die Stelle des Lobgesanges „*Gloria in excelsis Deo*“ und die Melodie dazu ist gewifs uralt; denn ursprünglich ist sie die Melodie des *Gloria ad Kyrie majus dominicale*, und zwar der Worte: „*Et in terra pax hominibus bonae voluntatis*,“ wie sie noch jetzt in der kathol. Kirche bei der Messe

---

[56]) Wird fälschlich dem *Th. Selle* (s. §. 91.) und auch einem gewissen *Johann Weifs*, selbst von Luther, indem er damit die Ehre ablehnte, Verfasser dieses Liedes zu sein, zugeschrieben. Vergl. „Eutonia“ 1r Bd. 2s Heft S. 132.

[57]) Irrthümlich wird sie *Selneccer* zugeschrieben, der erst 1532 geboren wurde, da sie doch schon 1526 im Wittenberg. Gesangbuche steht. Wahrscheinlich beruht dieser Irrthum auf der Verwechslung der Parallelmelodie: *Herr (Ach) Gott nun sei gepreiset.*

[58]) Häufig wird diese Melodie dem *Joh. Spangenberg* oder *Selneccer* zugeschrieben; allein sie haben nur das Verdienst, sie zuerst in ihre Sammlungen aufgenommen und bekannt gemacht zu haben.

gesungen wird. Sie ist bei der Uebersetzung auf das deutsche Lied, des Metrums halber, nur in ein paar Noten verändert; und *diese Veränderung* rührt sehr wahrscheinlich von dem vermuthlichen Verfasser der Uebersetzung, *Nic. Decius*, her, von dem sich die Nachricht vorfindet, dafs er ein guter Musicus gewesen, die Harfe gespielt, und in Braunschweig zuerst vielstimmige Musikstücke aufgeführt habe.

Joh. Polyander, auch *Gramann* genannt, geb. 1487 zu Neustadt in Baiern, † 1541 als erster lutherischer Prediger zu Königsberg; ihm wird zu seinem Liede auch die Melodie zugeschrieben:

Nun lob' mein' Seel' den Herren etc. *g g fis e d g a h.*

M. Ehrh. Hegewald, ein würtemberg. Theolog um 1530:

Erbarm' dich mein, o Herre Gott etc. *e g g a h c h a* (das dazu gehörige Lied wurde ehemals das Hurenlied genannt).

Nicolaus Hermann, ein beliebter Dichter und guter Musicus, † um 1561 als Cantor zu Joachimsthal in Böhmen. Von ihm sind folgende Melodien:

Erstanden ist der heilige Christ etc. *d d d a h c h a g*, die frühere Gestalt von: „Erschienen ist der herrliche Tag." Sie heifst auch später nach der Parallelmelodie: *Heut triumphiret Gottes Sohn.*

Lobt Gott ihr Christen alle zugleich etc. *g d d d d e d h.*

Von Gott will ich nicht lassen etc. *h c h a g a h.*

Wenn mein Stündlein vorhanden ist etc. *g d e fis g a h g.* Scheint nicht mit Gewifsheit von ihm zu sein, weil in N. Hermann's Liedersammlung der Gesang auf die Melodie: „Es ist das Heil" etc. hingewiesen wird. Vergl. den folgenden §.: *J. H. Schein.*

Ich singe meiner Seelenlust etc. *g e d g a h h a.*

Aus meines Herzens Grunde etc. *g g d h g g h a* (muthmafslich).

Dankt dem Herrn heut und allezeit etc. *a a c a g a f g a b;* heifst auch: „Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ, weil es nun" [59]) etc.

Es war ein gottesfürchtiges und etc. *a b a b c a c d a;* ist eigentlich keine Choralmelodie, sondern eine Sequenz.

J. Bert, ein Unbekannter um 1530, hat nach *Lucas Lossius* den alten Gesang: O du armer Judas etc. gesetzt, welcher Melodie *Herrm. Bonnus* die Worte untergelegt hat:

O (Ach) wir armen Sünder, unsre etc. *a a a a h a g f e e d;* heifst auch nach dem Liede des *Erasm. Alberus:* „Ach Gott thu' dich erbarmen" etc.

Dr. *Erasmus Alber* (*Alberus*, Albert), † 1553 als Superintendent zu Neubrandenburg; man vermuthet, dafs er zu seinem Liede auch die Melodie wenigstens angegeben hat:

---

[59]) Ist zu unterscheiden von einem ähnlichen Liede, aber mit längern Strophen, sich anfangend: *Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ, Weils Abend ist, Und der Tag sich geneiget* etc., welches dem Texte und der Melodie nach dem *Josua Stegmann* zugeschrieben wird. Von oben genanntem: „Ach bleib" etc. ist der Text von *Nic. Selneccer*, nicht aber, wie Einige wollen, auch die Melodie.

Ihr lieben Christen freut euch nun etc. *d d d d c f g a.*

Nun freut euch Gottes Kinder all' etc. *g g g g f g a b.*

Christ, der du bist der helle Tag etc., nicht mit der uralten Melodie (vgl. oben *M. Weifs*) zu verwechseln; diese fängt sich an: *g g b a g b c d*, und heifst auch: *Steht auf ihr lieben Kinderlein* etc.

M. Nicolaus Boye, zur Zeit der Reformation Prediger in Meldorf im Dithmarschen, † 1542. Nach einem alten Dithmarschen „Chronicon" (woraus in *v. Seelen* „Selectis Literariis" Auszüge mitgetheilt worden) hat er zu seinem Tischliede: *O Gott, wir danken deiner Güt'* etc. auch die „liebliche" Melodie dazu gemacht. In „Cantica sacra etc. ab Fr. Elero" 1588 steht sie in Noten gesetzt zu einem Abendmahlsliede: *O Christ, wir danken deiner Güt'* etc. *h g g fis c h (a d) cis (h a) h*, das auch *Boye'n* zum Verfasser hat.

Johann Spangenberg, ein grofser Kenner und Beförderer der Kirchenmusik, geboren 1484 zu Hardegsen im Fürstenthum Calenberg, † 1550 als Superintendent zu Eisleben. Man schreibt ihm folgende Melodien zu:

O Vater allmächtiger Gott etc. *g g g a g g fis g* etc. (oder: *g g a b c b a g*).

Der Heil'gen Leben thut stets nach Gott streben etc. *d d f e d e c c g e d c.*

Hans Sacks, letzter Meistersänger, † im 82. Jahre 1567 zu Nürnberg; hat mehre Melodien zu seinen Gesängen verfertigt. Zur Zeit der Belagerung Nürnbergs i. J. 1552, wo durch Theuerung und Pest die Nahrung kümmerlich war, dichtete und componirte er das Lied:

Warum betrübst du dich mein Herz etc. *g g b a d c b a* [60]).

Casp. Bohemus, ein unbekannter Singcomponist um 1530:

Mag ich Unglück nicht widerstahn etc. *e g g a c h h a;* sie heifst auch: *Herr, ich bekenn' von Herzensgrund* etc.

Georg Josephi, bischöflicher Musikus im XVI. Jahrhundert.

Liebe die du mich zum Bilde etc.

Meine Seele willt du ruhn etc. *h h c h c c dis.*

Urban Langhanns, um 1554 Diaconus zu Glaucha:

Lafst uns alle fröhlich sein etc. *g g d d c a h.*

Dr. *Nicolaus Selneccer* (heifst eigentlich *Schellenecker*), geb. 1532 zu Hersbruck bei Nürnberg, † 1592, nachdem er mehre hohe geistliche Stellen bekleidet hatte, als Superintendent und Professor zu Leipzig. Er besafs nicht geringe musik. Kenntnisse, von denen das von ihm herausgegebene „*Geistliche Gesangbuch*", Leipzig 1587, 4„ zeugt. Nach demselben werden ihm (aufser einigen irrthümlich ihm beigelegten, die ich in Anmerkungen angegeben habe) folgende Melodien zugeschrieben:

Nun lafst uns, Gott dem Herren etc., *c c h a c d c;* heifst auch: *Wach auf mein Herz und singe* etc.

Herr (Ach) Gott nun sei gepreiset etc., *g g g a h c h.*

Singen wir aus Herzensgrund etc., *g b a g a b a.* Wahrscheinlich ist diese Melodie nicht von ihm, besonders weil der Text auch nicht

[60]) Es ist merkwürdig, dafs diese Melodie in manchen Gegenden nicht aus *g moll*, sondern aus *g dur* gesungen wird. *Kittel, Kühnau, J. F. Schwenke* u. A. geben sie in *dur*.

von ihm ist [61]); er hat wohl nur das Verdienst, diese ursprünglich zu dem lateinischen Weihnachtsgesange: „In natali Domini omnes gaudent angeli“ etc., deutsch: „Als Christus geboren war, freuet sich der Engel Schaar“ etc. gebräuchliche und demnach *uralte* Melodie, auf das Tischlied: „Singen wir“ etc., übergetragen zu haben.

Anton Scandelli, Capellmeister zu Dresden, † daselbst 1580. Er setzte 1560 die Melodie:

Lobet den Herren: | *denn er ist freundlich* etc., *g f g a a a d d cis d.*

Erich IV., König von Schweden, geb. 1533, † 1577; schrieb einige Bufsgesänge und verfertigte dazu auch die noch in Schweden gebräuchlichen Melodien [62]):

Beklaga af alt mitt sinne etc.

O Gudh! hwem skal jagh klaga etc.

Paul Eber, Superintendent zu Wittenberg, starb 1569. Man schreibt ihm die Melodie zu: *Von Gott will ich nicht lassen* etc., *g g g b b a a.* Auch wird ihm fälschlich die Melodie zu seinem Liede: *Herr Jesu Christ wahr'r Mensch und Gott* etc. zugeschrieben; allein dies Lied hat in ältern Gesangbüchern, z. B. in dem grofsen Wittenbergischen von *Joh. Keuchenthal* u. A., noch keine eigene Melodie, sondern es ist die Bemerkung darüber: „Im thon des Vater unsers, oder sonst auff vielerley thon, die mit vier Versen gesungen werden“.

Chr. Petri, Cantor in Guben, um 1550.

Ihr Gestirn, ihr hohlen Lüfte etc., *d e f g a d cis cis.*

Matth. Greyter, Musikus zu Strafsburg um 1550.

O Mensch bewein' dein' Sünde grofs etc., *f f g a f a h c.* Wird fälschlich einem 100 Jahre später lebenden *J. G. Ebeling* zugeschrieben. Manche schreiben sie auch dem *Sebaldum Heyden* (geb. 1493 zu Nürnberg, † 1561 daselbst als Rector) zu. Da dieser *S. Heyden* ein guter Musikus war, sein Name auch im grofsen Wittenbergischen Gesangbuche vom Jahre 1573 über dieser Melodie bemerkt steht, so wird es wirklich zweifelhaft, ob sie von *M. Greyter* oder von *S. Heyden* ist.

Ich glaub' an einen Gott allein etc, oder: *O Herre Gott begnad'ge mich* etc., *e a a g e g a h* (der sogenannte *kleine Glaube*).

Joh. Baptista (eigentlich *Giov. Baptista Bonometti*) aus Bergamo, um 1560 als Musikus in Wien. In einem seiner musikalischen Werke kommt die Melodie: *Wenn wir in höchsten Nöthen sein* etc., *g g a h c h a g* vor, und daraus hat man geschlossen, dafs er der Verfasser dieser Melodie sei. Da aber dies Lied in den ältesten Gesangbüchern (mit jener findet sie sich erst in *Eleri* „Canticis sacris“ 1588) ohne Melodie erscheint, so ist diese Melodie gewifs eine von denen, die der herrschenden Meinung nach dem *Goudimel* (s. weiter unten) zugeschrieben werden, weil sie sich mit Veränderung nur *einiger* Noten in den französischen oder *A. Lobwasser*schen Psalmliedern von 1564 über dem 140. Psalme vorfindet.

---

[61]) Vergl. *Rambach* „Anthologie“ Bd. II. pag. 143.

[62]) Im II. Th. der *hymnologischen Forschungen* von Dr. *Mohnike* 1832 sind sie mitgetheilt.

Ludw. Helmbold, Prediger zu Mühlhausen, geb. daselbst 1532, † 1598. Von ihm sollen folgende Melodien sein:

Nun ist es Zeit zu singen etc., *d f g a h c h a.*

Es stehen für Gottes Throne etc., *h c a gis a h c.*

Nun lafst uns Gott den Herren etc.; ist nicht zu verwechseln mit der von *Selneccer*, diese ist eine andere und nicht sehr verbreitet; wahrscheinlich hat *Joach. v. Burck*, der zu dieser Zeit Cantor in Mühlhausen war, den meisten Antheil an dieser Melodie zu dem von *Helmbold* gedichteten Liede.

Barth. Ringwald, um 1558 Prediger zu Langfeld i. d. Mark. Ihm werden folgende Melodien zugeschrieben:

Herr Jesu Christ du höchstes Guth etc. (wahrscheinlich die: *a a g a h c h a*, da diese: *a g f e a h h a* viel später gemacht sein dürfte).

Es ist gewifslich an der Zeit etc. [63]).

Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn etc., *g g g d c d b a;* da das Lied in dem bis jetzt aufgefundenen ältesten Drucke auf die Melodie: *Was woll'n wir aber heben an*, gewiesen wird, so ist nicht unwahrscheinlich, dafs sie ursprünglich zu einem weltlichen Liede gehört hat.

Nimm von uns Herr du treuer Gott etc., wahrscheinlich nur nach der Melodie des Originals: „Aufer immensam Deus aufer iram" etc., eingerichtet.

Joachim von Burck, geb. im Magdeburgischen (vielleicht in Burg?), war in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts ein wackerer Cantor und fleifsiger Componist, † 1586 zu Mühlhausen. Er hat viele kirchliche Melodien verfertigt, besonders zu *L. Helmbold's* Dichtungen; bekannter sind:

Hört ihr Eltern Christus spricht etc.

Herr ich habe mifsgehandelt etc., *g fis g a b c a g.*

Du Friedefürst Herr Jesu Christ etc., *a f g a c b g a.*

Nun lafst uns Gott den Herren etc. (s. oben *Helmbold*).

Ich weifs, dafs mein Erlöser lebt etc., *a a g f g a h c* [64]).

Jesu meines Herzens Freud' etc., *g a h c a a a;* Manche nennen auch folgende Melodie als die Seinige: *b c d b a b c;* es kann aber sein, dafs eine aus der andern entstanden ist.

Aus der Tiefen rufe ich etc., *a h c h a a gis.*

Caspar Fuger, in dem „Christlich Verfs und Gesange lateinisch und deutsch auf 5 Stimmen componirt durch *C. Fugern* 1580", steht die Choralmelodie:

Die christlich Kirch' hat trauriglich etc., *d d d c a b c d.*

---

[63]) Man schreibt diese Melodie auch Luthern zu, vergl. §. 82, wo sie als die *spätere* bezeichnet ist. Die Erzählung, dafs Luther sie von einem Reisenden gehört und notirt haben soll, wird von Vielen für ein Mährchen gehalten. *B. Ringwald* hat das Gedicht geschrieben und soll die Melodie nach der des 20. Psalms eingerichtet haben. Nach *Olearius* „Liederschatz" etc. soll es ein uraltes Lied gewesen sein, welches nur *B. Ringwald* verbessert hat; demnach könnte die Melodie auch eine alte, wenigstens noch *vorluthersche* sein.

[64]) Vergl. das *Gothaische* „Gesangbuch" 1651.

Claude Goudimel, starb 1572 bei der sogenannten Bluthochzeit in Lyon; ist zwar kein Deutscher, auch kein Lutheraner, sondern ein französischer Hugonott, aber doch in sofern nennenswerth, weil er in seinem Streben hinsichtlich der Verbesserung des Kirchengesanges mit unserm *Luther*, *J. Walther* und allen deutschen Choralcomponisten so verwandt ist, dafs es eine Lücke wäre, wenn sein Name hier ungenannt bliebe. Der herrschenden Meinung nach soll er in Gemeinschaft mit *Louis Bourgoi* die Psalmen, welche die reformirten Theologen *Clem. Marot* und *Theod Beza* in französische Verse gebracht haben, auf *Calvin's* Wunsch in Musik gesetzt haben. Aber nach neuern Untersuchungen ist es mehr als wahrscheinlich, dafs jene Psalmmelodien alle von weltlichen Gesängen auf die geistlichen Gesänge übertragen, und von *Goudimel* nur 4- und 5stimmig bearbeitet sind [65]). Die Melodien zu diesen Psalmen sind noch heut zu Tage bei den Französisch-Reformirten in Gebrauch und wurden durch die *Ambros. Lobwasser*'sche Übersetzung der Psalmen 1564 in gleichem Versmafse auch bei den deutschen Reformirten eingeführt. Auch bei uns Evangelischen sind einige von diesen Melodien in Gebrauch gekommen [66]), nämlich:

Freu dich sehr o meine Seele etc., *g a h a g fis e d*, nach der Melodie des 42. Psalms: *Wie nach einer Wasserquelle* etc. (s. weiter unten *Demantius*).

Herr nicht schicke deine Rache etc., *g g fis g a b a g*, nach der Melodie des 77. Psalms.

Geht erhöht die Majestät etc.

Wenn wir in höchsten Nöthen sein etc. (Psalm 140, s. oben p. 120 *Baptista*).

Das walte Gott, der uns aus lauter Gnaden etc., nach der Melodie des 8. Psalms: *O höchster Gott, o unser lieber Herre* etc., *d f g a d c b a c b a.*

Herr Gott dich loben alle wir etc., die 4zeilige Melodie zum 134. Psalm: *Ihr Knecht des Herren allzugleich* etc., oder: *Kommt Menschenkinder, rühmt* etc., *f f e d c f g a.*

Hans Leo Hafsler, ein tüchtiger Musiker, dessen Styl nach *Nägeli* ganz gleich sein soll dem des *Palestrina*. Er war zu Nürnberg 1564 geb., war um 1600 in Augsburg Organist, später Hofmusikus in Wien, † 1612 als kurfürstlicher sächsischer Hoforganist auf einer Reise in Frankfurt a. M. Ihm wird die Melodie:

Ach Herr wir armen Sünder etc., *e a g f e d e* (heifst auch: *Befiehl du deine Wege* etc., *Herzlich thut mich verlangen* etc., oder: *O Haupt voll Blut und Wunden* etc., *Keinen hat Gott verlassen* etc.), beigelegt, welche ursprünglich als Melodie zu dem weltlichen Liede: „*Mein Gemüth ist mir verwirret*" etc. gehörte und in einer Liedersammlung von *H. L. Hafsler* als eigene Weise desselben vor-

---

[65]) Eine andere 4- und 5stimmige Bearbeitung der Psalmen unternahm in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts *Claude le Jeune* († 1611), welche wir in folgendem Werke besitzen: „*Ambrosius Lobwasser's* Psalmen Davids, mit 4 und 5 Stimmen des *Claudin le Jeune*. Amsteldam, Elzevir 1646". — Die meisten Psalmen dieser Bearbeitung haben die Melodie im Tenor.

[66]) Im Choralbuche von Dr. *Fr. Schneider* sind 23 Melodien aufgenommen.

kommt. Freilich könnte es auch sein, dafs er sie als *fremde* Arbeit nur in jene Sammlung aufgenommen hat.

Wolfg. Casp. Briegeln, am Ende des XVI. Jahrhunderts lebend, hat die Melodie verfertigt:

Ach was ist doch unser Leben etc., *a a h h c c g c* (heifst auch: *Aus der Tiefen rufe ich* etc.).

Herrmann Fink, auch *Birnensem* genannt, aus Pirna gebürtig, um 1558 Musikus zu Wittenberg; von ihm stammen die Melodien:

Was mein Gott will geschch allzeit etc., *e g a g c c h c.*

Ach bleib mit deiner Gnade etc., *c h a g a f e*[67]).

Mich. Gasteritz[68]), um 1580 Organist zu Amberg. Von ihm rührt die geistvolle Melodie:

Herzlich lieb hab' ich dich o Herr etc., *c h a g e a a g*, oder wie sie im Originale heifst: *c h a g f e a g (gis).*

Barth. Gesius, geb. zu Müncheberg zwischen Berlin und Frankfurt, war um 1590 bis 1600 Cantor zu Frankfurt a. d. O. Von ihm sind die Melodien:

Ich Dank dir Gott für alle Wohlthat etc., *g e fis g g e d c.*

Allein nach dir Herr Jesu Christ etc., *g g g a c c h c.*

Gott durch deine Güte etc.

Giov. Giac. Gastoldi, Capellmeister zu Mailand um 1590, hat die in die evangelischen Kirchen übergegangenen Melodien gesetzt:

Jesu wollst uns weisen etc., *a a a b c a.*

In dir ist Freude, bei allem Leide etc., *c c b ag f c c b ag f.*

Von diesen könnte man aber auch sagen: Freund, wie bist du hereingekommen? Denn sie sind aus seinem italienischen Balletti (Venet. 1597) aufgenommen. Nämlich der Cantor *Lindemann* (von 1580 — 1630 zu Gotha) legte ihnen obige Texte unter und liefs sie Note für Note nebst andern geistlichen Liedern drucken. Man findet sie im *Schicht*'schen Choralbuche, und treu nach dem Original in der von *Becker* herausgegebenen Sammlung von mehrstimmigen Gesängen aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert (Dresden bei Paul) im 4. Hefte; von der letztern stehen in dem *Freilinghausischen* „Gesangbuche" 2 Melodien.

Landgraf Moritz von *Hessen* glänzte am Ende des XVI. Jahrhunderts als Kirchencomponist, schrieb i. J. 1612 selbst ein vierstimmiges Choralbuch, componirte für die reformirte Kirche mehre Choralmelodien, und verordnete, dafs alle bereits vorhandene Melodien mit den seinigen den Gesangbüchern einverleibt werden sollten, worin sie sich noch bis auf den heutigen Tag, und zwar, weil sachverständige Männer, der zeitige Superintendent an ihrer Spitze, streng über das Ganze wachen mufsten, unverfälscht befinden.

---

[67]) Vergl. weiter unten *Melchior Vulpius.*

[68]) *Gerber* in seinem neuen Lexikon der Tonkünstler meint, dieser *Michael Gasteritz* sei blofs durch Verwechselung des Vornamens entstanden und kein anderer als *Matthias Gastritz* oder *Castricius*, ein deutscher Contrapunktist des XVI. Jahrhunderts, von welchem sich noch viele Werke in Bibliotheken finden.

Melchior Vulpius, geb. 1560 zu Wasungen im Hennebergschen, † Cantor zu Weimar 1616. Ein um den Kirchengesang hochverdienter Ma Schrieb: „Cantiones sacrae" 1603, „Ein schön geistlich Gesangbuch" e 1604 und mehre kirchliche Stücke. Nach letzterm scheinen folgende Ki chenmelodien von ihm zu sein:

Jesu Leiden, Pein und Tod etc., *h a g a h cis d;* heifst auch: *Je deine Passion.*

Jesu, nun sei gepreiset etc., *h h g a h c a.*

Weltlich Ehr' und zeitlich Gut etc., *h a g fis e fis g.*

Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt etc., *g b b a d c b a;* nach glaubwürdigen Angaben ist diese Melodie schon früher auf andere Lieder gesungen, nämlich auf den Gesang: „*Es ist auf Erden kein schweres Leid*", und auf das weltliche Lied: „*Es liegt ein Schlofs in Österreich*". Letzteres versichert der ehemalige Prediger in Kirchwärder, *Joh. Neukrantz*, in seinen „David. Psalterspielen", Hamburg 1650. So viel ergibt sich indessen aus *Wolder's* „Catechismus-Gesangbüchlein", Hamburg 1598, dafs sie schon vor 1598 bekannt gewesen ist. In demselben steht sie aber schon mit mehren Abweichungen: *a a a g c h a gis*, und es scheint daraus hervorzugehen, dafs die Melodie bei *Vulpius* Original sei, da die andere aus den Melodien des *Soprans* und *Altes* jener Melodie bei *Vulpius* zusammengesetzt ist.

Christus, der ist mein Leben etc., *f a g a d c b a;* diese Melodie schreiben Einige den *Herm. Fink* zu; vielleicht findet eine Verwechselung mit der Parallelmelodie statt. Gewifs scheint hingegen zu sein, dafs diese Melodie von *Vulpius* erst weiter verbreitet ist, indem in ältern Gesangbüchern, z. B. in dem *Coburger* von 1621 das Lied auf die Melodie wahrscheinlich eines weltlichen Gesanges: „*Warum willst du wegziehen*"? gewiesen wird.

O heiliger Geist, du göttlich's Feuer etc., *d d c b a.*

Aufserdem entstanden im XVI. Jahrhundert noch folgende Choralmelodien, von welchen aber die Verfasser nicht angegeben werden können, nämlich:

Wenn meine Sünd' mich kränken etc. (Vergl. §. 94.).

Heut' sind die lieben Engelein etc.

Hilf Gott dafs mir's gelinge etc., zu diesem Liede *H. Müller's* steht im grofsen Wittenbergischen Gesangbuche die Melodie: *a c h a e g a.*

Du grofser Schmerzensmann etc.

Von Adam her so lange Zeit etc., *f f f e f a g f.*

Den Vater dort oben wollen wir etc., *g c c d c h h.*

Hilf Gott wie geht es immer zu etc., *c h c d d c d e;* und die andere Melodie: *h c h a h g a h.*

Es wird schier der letzte Tag etc. (um 1539), *a a a a c a f a b a.*

Nun lafst uns zu dieser Frist etc., *c c g g c d e.*

Ich dank' dir, lieber Herre, dafs du mich etc. (1530) (Vergl. §. 94.).

O freu' dich Jerusalem etc., *f f a f c c c.*

In dich hab' ich gehoffet etc., *g g h d h c a g;* um 1550; vielleicht vom Dichter des Liedes: *Adam Reifsner.*

O reicher Gott im Throne etc., *c c h c d c d.*

Herr wie du willst, so schick's mit mir etc. (um 1560); dafs sie böhmischen Ursprungs sein soll, stimmt wohl nicht mit der Zeit der Entstehung des Liedes:

Wir Christenleut', haben jetzund Freud' etc., *g b a g;* findet sich zuerst in dem von dem kurfürstlich sächsischen Capell-Musikus *Martin Fritzsch* 1594 zu Dresden herausgegebenen Gesangbuche. Ist *vielleicht* von ihm selbst componirt.

Lasset uns den Herren preisen etc., *c d e h c e d d.*

Wo Gott der Herr nicht bei uns hält etc. (um 1543), *b b g b d c c b;* zu diesem Liede von *Justas Jonas* († 1555) hat man anfänglich eine Parallelmelodie gesungen, wie dies die ältesten Gesangbücher beweisen; erst im grofsen Wittenbergischen Gesangbuche von *Joh. Keuchenthal* 1573 finde ich jene Melodie und noch eine andere, nämlich: *c c d d a c c a.*

Nicht so traurig, nicht so sehr etc., *g b a c b g fis.*

Wo soll ich fliehen hin etc., *c c fis g a h;* heifst auch: *Wo flieh ich Sünder hin* etc., oder: *Auf meinen lieben Gott* etc., oder genauer: *Man spricht, wen Gott erfreut* etc.; denn als Melodie dieses ältern Liedes kommt sie schon früher vor, und ganz genau heifst sie: *Venus, du und dein Kind* etc. Dafs sie ursprünglich zu diesem weltlichen Liede gesetzt sei, besagen viele alte Gesangbücher, und der Prediger *Neukrantz* in der Vorrede seines oben erwähnten Psalterspiels führt es als eine ganz ausgemachte Sache an, und nennt überdies den Verfasser der Melodie: *Jacob Regnard*, aus Flandern gebürtig, Vice-Capellmeister Kaisers Rudolph II. zu Prag, von dem es manche seit 1552 herausgegebene musikalischen Werke gibt, und der bald nach 1600 gestorben zu sein scheint. Diese Melodie erschien zuerst in seinen 1574 herausgegebenen und nachher oft wieder gedruckten „*teutschen Liedern*".

Ich trau' auf dich mein Herr und Gott etc., *c a g c c d d c.*

Wend' ab dein' Zorn, lieber Vater etc., die später auch heifst: *Herzliebster Jesu was hast du* etc., *a a c h a g a h c h a.* Sie hat sich bis jetzt zuerst bei dem 5. Psalm in „Psalmorum Dav. paraphrasis poetica Georg. Buchanani, illustrata op. Nath. Chytraei", Herborn 1584, gefunden, und ist wahrscheinlich von „*Statius Olthovius*" (Olthof), erstem Cantor zu Rostock, aus Osnabrück gebürtig, verfertigt.

Vom Himmel hoch da komm' ich her etc., *f c c d c a b a;* fand sich zuerst in einem Gesangbuche für die lutherische Gemeinde zu Antwerpen, 1567. Sie kommt auch im grofsen Wittenbergischen Gesangbuche von 1573 vor.

§. 91.

Joh. Jepp, um 1607 im Braunschweigischen lebend.

Wo Gott der Herr nicht bei uns hält etc., eigentlich: *Mein Herzens Jesu* etc., *f b c d g c c a.*

Joh. Steuerlein, geb. 1546 in Schmalkalden, † 1613 als Poet und B
germeister in Meiningen. Von ihm sind:

Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott etc., *a a b c a b c*
sie ist 1575 in Erfurt gedruckt.

Das alte Jahr vergangen ist etc.

Melchior Teschner, um 1613 Cantor zu Fraustadt in Schlesien:

Valet will ich dir geben etc., *c g g a h c c;* heifst auch: *Wie s*
ich dich empfangen etc., oder: *Schatz über alle Schätze* etc.; i
der Lausitz wird sie mit kleinen Abweichungen in der dorische
Tonart gesungen und heifst: *Befiehl du deine Wege* etc., *d f e f g a*

David Scheidemann, † 1625 als Organist an der Katharinenkirche z
Hamburg; soll um 1604 die weltbekannte treffliche Melodie:

Wie schön leuchtet etc. oder: *Wie herrlich strahlt der Morgenstern* etc.,
f c a f c d d c

gesetzt haben [69]). Diese fast in alle Choralbücher übergegangene Nachricht gründet sich darauf, dafs in dem von ihm, *J. Decker*, *Hieronymo* und *Jacob Prätorio* gemeinschaftlich herausgegebenen, 4stimmig gesetzten „*Hamburger Melodien-Gesangbuche*" von 1604 über dieser Melodie steht: „*Dav. Scheidemann* compos." Doch beweist dieser Vermerk über der Melodie nichts; denn „componere" bedeutet in der musikalischen Sprache jener Zeit nicht, was wir jetzt so nennen, sondern zu einer *schon vorhandenen Melodie die begleitenden Stimmen setzen*. Wollte man hier unter „componere" nicht die *harmonische Bearbeitung* verstehen, so müfste man annehmen, dafs *Scheidemann* auch die Melodien: *Mitten wir im Leben sind* etc., *Ich dank' dir, lieber Herre* etc. und *Jac. Prätorius* auch die Melodie: *Vom Himmel hoch da komm' ich her* etc. componirt habe, weil dieselben Worte dabei stehen. Vielmehr gehört, neuern Forschungen zufolge, die „*Grundlage*" sowohl dieser Melodie als auch der: *Wachet auf ruft uns die Stimme* etc., welche dem *Jac. Prätorius* zugeschrieben wird, dem Dichter dieser Lieder Dr. *Phil. Nicolai* (geb. 1556, † 1608 als Prediger an der Katharinenkirche zu Hamburg), der auch guter Musiker war, zu. Übrigens ist die Melodie: „*Wie schön leuchtet*" etc. schwerlich, streng genommen, Originalmelodie. Denn die beiden ersten Zeilen und die letzte Zeile lauten ganz wie die Melodie des 100. Psalms im Strafsburger Gesangbuche von 1568 (*Jauchzt dem Herrn, alle Land'* etc.). Oder sollte diese Ähnlichkeit blofser Zufall sein? —

Michael Prätorius, geb. 1571 zu Creuzburg in Thüringen, † 1621 als Capellmeister zu Wolfenbüttel. Er war ein vorzüglicher Musikus, ein fleifsiger Componist und einer der wichtigsten und classischen musikalischen Schriftsteller seiner Zeit. Einen besondern Ruf hat ihm sein „Syntagma musicum", 3 Quartbände, Wittenberg und Wolfenbüttel 1614 — 1618, erworben. Ihm werden folgende Melodien zugeschrieben:

Ich dank' dir schon durch deinen Sohn etc., *f f f b g a b c* [70]).

Ich weifs mein Gott, dafs all' mein Thun etc., *f b b a — f es es d.*

---

[69]) Fälschl. wird diese Melodie seinem Sohne *Heinrich Scheidemann* (geb. um 1600 zu Hamb. u. gest. das. 1654) beigelegt.

[70]) Wird von Einigen dem *Sartorius* (geb. 1575 in Schlefswig, † 1643 als Capellmeister) beigelegt; doch dürfte hierbei vielleicht eine Namensverwechselung obwalten.

Ich danke dir, o Gott, in deinem Throne etc., *f f g a a g g g a c c h c* [71]).

O allerhöchster Menschenhüter etc., *d a h c c d c h a.*

M. Gotth. Erythräus, geboren zu Strafsburg, † 1617 als Rector zu Altorf.

Für deinen Thron tret' ich hiermit etc, *b b a g f b c d.*

Da diese Melodie viele Parallelmelodien hat, so scheint man die Titel der Melodien verwechselt zu haben, wefshalb man ihm wahrscheinlich irrthümlich noch folgende beilegt:

Herr Jesu Christ meines Lebens Licht etc., *g g g e g a h g.*

O Jesu du mein Bräutigam etc., *f f f d g f f e.*

Christoph Demantius, geboren 1567 zu Reichenberg, wurde 1596 Cantor zu Zittau, 1607 Cantor in Freiberg und † 1613 daselbst. Er war ein geschickter Musiker und ein fleifsiger Componist. In einem seiner Werke mit dem Titel: „Threnodiae, d. i. auserlesene trostreiche Begräbnifsgesänge u. s. w., für 4, 5 und 6 Stimmen". Freiberg 1620, 8., befinden sich unter andern folgende Melodien:

Freu' dich sehr o meine Seele etc.

Helft mir Gottes Güte preisen etc., *a a h c d h a* (ist vielleicht bekannter unter dem Namen: *Von Gott will ich nicht lassen* etc.).

Dies hat Einige veranlafst, ihn für den Componisten derselben zu halten, was aber doch nicht richtig ist, da er in der Vorrede zu dem angeführten Werke sagt: „Er habe etliche schöne andächtige Texte, so zuvor weltliche Melodien gehabt, auf andere anmuthige Art componiret und mit angehängt". Denn die Melodie: *Freu' dich sehr* etc., ist viel älter als das Lied, und auch älter als *Demantius*. Es ist nämlich die Melodie des 42. Psalms in den französisch-reformirten Psalmliedern (deutsch von *Lobwasser: Wie nach einer Wasserquelle* etc.) zuerst gedruckt 1564, aber ohne allen Zweifel schon früher als *weltliche Melodie* bekannt. Vergl. im vorigen §. *Claude Goudimel*. Und was die Melodie: *Von Gott will ich nicht lassen* etc. betrifft, so kann sie wohl nicht von ihm sein, da dieselbe schon 1571 mit der Bemerkung vorkommt, dafs ein sonst unbekannter Componist: *Hans von Göttingen*, sie verfertigt habe. Ursprünglich soll sie zu einem weltlichen Liede: *Ich ging einmal spaziren* etc. gehört haben, in welcher Gestalt sie, nur im ersten Theile etwas abweichend, in *Joh. Bapt. Besardi* „Thesauro Harmonico" (Cöln 1603 Fol.) und zwar im 4. Buch, welches französische Lieder enthält, sich befindet, als Melodie zu dem Chanson: „Ma belle, si ton ame se sent orallumer" etc. [72]). Indefs, da *Besardus*, der berühmte Lautist, ein Compilator war, und sein „Thesaurus" eine Sammlung von Compositionen der besten Meister der Zeit, so kann es immerhin sein, dafs jener *Hans von Göttingen* diese Melodie verfertigt und *Demantius* dieselbe nur dem Liede von *S. Graf* angepafst, als fremde Arbeit in seine „Threnodias" aufgenommen hat. Vergl. §. 94.

Michael Altenburg, geboren 1583 zu Tröchtelborn in Thüringen, † 1640 als Prediger zu Erfurt. Er war ein beliebter Dichter [73]), tüchtiger

---

[71]) Manche nennen, statt dieser, folgende Melodie als die seinige: *g g g d d f g a g g fis g.*

[72]) In der Beilage Nr. 9 theile ich diese weltliche Melodie, wie sie sich im erwähnten Werke pag. 73 befindet, mit.

[73]) Von seinen vielen gedichteten geistl. Liedern sind gleichsam welt-

Musiker und fruchtbarer Componist. Ihm werden folgende Melodien beigelegt:

O Gott Vater ich glaub' an dich etc., $\overline{d}$ *a* $\overline{c}$ *h a h* $\overline{cis}$ $\overline{d}$.

Aus Jacobs Stamm ein Stern etc., *g fis g a* $\overline{d}$ $\overline{c}$ *b a.*

Herr (Ach) Gott nun schleufs den Himmel auf etc., *b a b* $\overline{c}$ $\overline{d}$ $\overline{es}$ $\overline{c}$ $\overline{d}$.

Gläubiges Herze etc., *fis g a b a* $\overline{c}$ $\overline{d}$ *b.*

Lob sei Gott in des Himmels etc., *c c fis gis a a gis a.*

Werner Fabricius, geboren 1633 zu Itzehoe im Holsteinschen, † 1679 als Musikdirector und Organist zu Leipzig. Er gab Melodien zum 1. Th. von *E. Chr. Homburg's* „geistlichen Liedern" heraus (Jena 1659), von welchen die Melodie zu:

Jesu meines Lebens Leben etc. weiter verbreitet ist, später aber sehr verändert zu sein scheint. Ferner stammt von ihm die Melodie:

Mir ist ein geistlich Kirchelein etc.

Heinrich Schütz, geboren 1585, † 1672 als Obercapellmeister zu Dresden; setzte auf Antrag des Kurfürsten von Sachsen *Johann Georg* II., der ein Kenner und Liebhaber der Musik war (er selbst componirte den 117. Psalm), zu sämmtlichen Psalmen, die Dr. *Corn. Becker* in deutsche Verse gebracht hatte, neue Melodien, welche im ganzen Lande eingeführt werden sollten. Auch wurde mit diesen Melodien im Mecklenburgischen ein Versuch gemacht, und noch bis auf die neuesten Zeiten sind dieselben bei den Wochenpredigten in der Hofkirche zu Dresden gesungen; aber die allgemeine Einführung unterblieb, oder gerieth in der Folge ins Stocken; vermuthlich darum, weil man schon lange gewohnt war, die *Becker*'schen Psalmen nach den gewöhnlichen Kirchenmelodien zu singen, für welche sie auch ursprünglich eingerichtet worden waren.

Johann Herrmann (Heermann), geboren 1585 zu Raudten in Schlesien, wurde Pastor in Köben, legte seine Stelle Schwächlichkeit halber nieder und privatisirte zu Lissa in Polen; † 1647 daselbst. Seine „devoti Musica cordis" oder *Haus-* und *Herz-Musica* (1630) enthält sehr schöne Kirchenlieder; auch dichtete er 1639 12 geistliche Lieder auf die Kriegszeit. Man legt ihm folgende Melodien bei:

Jesu nun sei gepreiset etc., $\overline{d}$ $\overline{d}$ *b* $\overline{c}$ $\overline{d}$ $\overline{cs}$ $\overline{d}$ $\overline{c}$.

Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen etc., *g c c c c g g fis g a g.*

O Gott du frommer Gott etc. (nicht die sogenannte Schlesische: *h h* $\overline{c}$ $\overline{d}$ $\overline{d}$ $\overline{c}$, sondern die: *a* $\overline{c}$ *h a a gis*).

Zion klagt mit Angst und Schmerzen etc., $\overline{d}$ *a a* $\overline{c}$ *b a g fis.*

Johann Herrmann Schein, geboren 1586 zu Grünhain im Meifsnischen, † 1630 als Cantor und Musikdirector zu Leipzig. Aufser vielen andern hat

---

berühmt geworden: *Verzage nicht du Häuflein klein* etc.; letzteres soll *Gustav von Schweden* mit seinen Soldaten oft und namentl. noch in der letzten Betstunde vor der Schlacht bei Lützen 1632 gesungen haben; daher es auch in manchen alten Gesangbüchern sein Feldliedlein genannt wird. Neuesten Forschungen zufolge soll *Gustav Adolph* dies Lied selbst in Prosa entworfen, und der Hofprediger Dr. *Fabricius*, *G. Adolphs* Beichtvater, auf des Königs Verlangen in Reime gebracht haben. *M. Altenburg* hat vielleicht nur einige Strophen hinzugefügt, da es ursprüngl. nur deren drei hatte. Vergl. „hymnologische Forschungen" etc. von Dr. *Mohnike* 1832, 2 Th. pag. 84—85.

man von ihm: „Cantional oder Gesangbuch Augsburgischer Confession, in welchem Dr. *Mart. Lutheri* und anderer frommer Christen, auch des Autoris *eigene Lieder und Psalmen*, sammt etlichen Hymnen und Gebetlein, so in Kur- und Fürstenthümern Sachsen, insonderheit aber in beiden Kirchen und Gemeinden allhier zu Leipzig gebräuchlich". Leipzig 1627. 8. In demselben stehen viele Melodien, welche vorher noch in keinem gestanden, manche derselben ohne Namen. Dies hat nachher Manchen veranlafst zu glauben, sie seien von ihm, was aber doch nicht so ganz gewifs ist, z. B. bei folgenden Melodien:

Ach Herr mich armen Sünder [74]) etc., (heifst auch: *Herzlich thut mich verlangen* etc., oder: *O Haupt voll Blut und Wunden* etc., oder: *Befichl du deine Wege* etc.).

Auf meinen lieben Gott etc. (s. den Schlufs des vorigen §.).

Also heilig ist der Tag etc. [75]).

Christum wir sollen loben schon etc. *d f g a a g f e* [76]).

O Mensch willt' du vor Gott bestahn etc. $\overline{d}$ *a* $\overline{c}$ *a a g f e.*

Maria stellt Christum dar etc. *a a a | c a | g f | e* etc. (ein sehr alter Hymnus: „Ex legis observantia").

Wenn mein Stündlein vorhanden ist etc. *g d g fis g a h g* [77]).

Ach Herr und Gott etc. *d c h a* [78]).

Dagegen werden folgende als ganz bestimmt von ihm componirt genannt:

Seligkeit Fried' Freud' und Ruh' etc. $\overline{d}$ *a a b a g fis*; gedichtet und componirt im Namen seiner seligen Tochter *Anna Sidonia*. In dem Choralbuche der Brüdergemeine führt sie die Aufschrift: *Liebet Gott, o lieben Leut'* etc.

Heut' triumphiret Gottes Sohn etc. | $\overline{c}$ $\overline{c}$ $\overline{d}$ | $\overline{e}$ $\overline{d}$ | $\overline{c}$ *h* | $\overline{c}$ (nicht zu verwechseln mit der, die auch gleichen Namen hat, aber von *Nic. Herrmann* herrührt).

Als vierzig Tag nach Ostern etc. *g g g | d d | es es | d.*

---

[74]) Diese: *e a g f e d e* etc. steht schon in dem Musikwerke des *Leo Hafsler:* „Lustgarten deutscher Gesänge" etc., Nürnberg 1601. Sie war ursprünglich bekanntlich Volksmelodie (vergl. §. 90. pag. 122); daher hat *Schein* wohl vielleicht nur das Verdienst, sie als Choralmelodie umgestaltet, harmonisirt und den geistlichen Text: *Ach Herr mich armen Sünder* etc. untergelegt zu haben.

[75]) Diese ursprünglich 6zeilige Melodie: *d* $\widehat{e\ f}$ *g e f e d* etc. ist, wie oben pag. 78 gezeigt, eine sehr *alte* Kirchenmelodie und wurde wohl nur von *Schein* mit besserer Harmonie versehen und in eine 8zeilige verwandelt und umgeändert. Da ihm der Verfasser der ursprünglichen Melodie unbekannt war, so hat kein Name über dieser Melodie stehen können, was daher später zu dem Irrthume Veranlassung gegeben haben mag, als ob auch diese eine Originalmelodie von ihm sei.

[76]) Ist von *Luther* schon aus der alten Kirche aufgenommen und verbessert; *Schein* hat sie wohl ebenfalls nur mit besserer Harmonie versehen, was von einigen der folgenden Melodien auch gilt.

[77]) Wenn sie nicht bereits von *Nicol. Herrmann* componirt war, so könnte sie wohl von *Schein* sein.

[78]) Diese dorische Melodie gehört den böhmischen Brüdern an (siehe §. 71.); hier bei *Schein* findet sie sich nicht mit den vielen Dehnungen, sondern so, wie wir sie jetzt noch haben. Es kann demnach sein, dafs er sie verändert und besser harmonisirt hat. Später findet sie sich auch in *Dur*.

Lasset die Kindlein kommen etc. *g g a b b c b a.*
Wer Gott vertraut etc. *g g a h.*

Jesu wollst uns weisen etc. *a g a b c b a.*
Mein Herz ruht und ist stille etc. *a a a a gis fis e* (nach Andern: *c h d c c a gis*).
Ich hebe meine Augen auf etc. *d f d f g a a a.*

Drei Ständ' hat Gott der Herr etc. *g b d c b a.*
Mach's mit mir Gott nach deiner Güte etc. *d fis g a a g fis e* [79]); heifst auch: *Mir nach, spricht Christus* etc.

Von dem ganz köstlichen und musterhaften Choralsatz des *Herrmann Schein* sind in der musikalischen Beilage einige Proben mitgetheilt.

Martin Ringhard (Manche schreiben *Rinkart*), geboren 1585 zu Eilenburg, † als Archidiaconus 1649 daselbst. Weltbekannt ist das in Text und Melodie von ihm herrührende unvergleichliche *Lob- und Danklied* (wahrscheinlich auf den Frieden des 30jährigen Krieges, oder zu sonst einer andern Gelegenheit, was daraus hervorzugehen scheint, weil es nur einzeln gedruckt ist):

Nun danket alle Gott etc. [80]) *c c c d d c.*

Heinrich Alberti (eigentlich *Albert*), geboren 1604 zu Lobenstein im sächsischen Voigtlande, war seit 1631 Organist zu Königsberg, wo er 1668 starb. Er war nicht nur guter Musikus, sondern auch Dichter. Folgende Lieder sind in Text und Melodie von ihm:

Gott des Himmels und der Erden etc., ursprüngl.: *b c | d f es | d b a | g f |.*
Einen guten Kampf hab' ich gekämpfet etc. *d e f g a g fis.*

Mein Dankopfer, Herr, ich bringe etc. *g b g a b c d d.*

Von folgenden Liedern sind nur die Melodien von ihm [81]):

Ich steh' in Angst und Pein etc. *e e e a a gis.*

O Christe, Schutzherr deiner Glieder etc. *d b a f c d cis d.*

O wie selig seid ihr doch ihr Frommen etc. *a d c a b a g a g f.*
Ich bin ja Herr in deiner Macht etc. *g g h g g a a h.*

Joh. Crüger, gebürtig aus Guben, † 1662 als Musikdirector in Berlin. Von seinen vielen Werken verdient besonders genannt zu werden: „Praxis Pietatis, oder geistliche Kirchenmelodien über Dr. *M. Luthers* und Anderer Gesänge in 4 Vocal- und 2 Instrumentalstimmen". Leipzig 1649 in 4.

---

[79]) *Schein*, der bekanntlich auch guter Dichter war, verfertigte dies Lied 1628 auf die Beerdigung und zugleich *auf den Namen* einer Frau *Margaretha Wagener* in Leipzig. Wenn dies Lied also noch nicht in der ersten Auflage seines Gesangbuchs von 1627, sondern erst in der zweiten Auflage 1645 vorkommt, so ist es wohl, da er ein so fleifsiger Kirchencomponist war, nicht zu bezweifeln, dafs er auch diese herrliche oder noch viel herrlichere Melodie dazu gesetzt habe.

[80]) Die Melodie wird fälschlich von Einigen *Selle*, von Andern *J. Crüger* zugeschrieben; sie rührt aber von *Ringhard*, dem Verf. des Textes, selbst her, und er soll dabei eine Melodie des Italieners *Marenzo* zum Grunde gelegt haben. Vergl. „*M. Rinkard*, nach seinem äufsern Leben und Wirken von *L. Plato*", Leipzig 1830.

[81]) Alle seine Melodien finden sich in dem Werke von ihm: „*Musikalische Kürbshütte*, oder Arien etlicher theils geistl., theils weltlicher, zur Andacht, guten Sitten, keuscher Liebe und Ehrenlust dienender Lieder". 8 Theile in Folio. 1642—1650.

Es wurde 1703 in Berlin zum 30. Male edirt, und war zu jener Zeit eins der wichtigsten Choralbücher. Von ihm sind die Melodien:

Herr straf' mich nicht in deinem Zorn etc. *a c h a a g f e.*

Schmücke dich o liebe Seele etc. *a g f g a c b a.*

Du o schönes Weltgebäude etc. *d a d d c c h a.*

Warum sollt' ich mich denn grämen etc. *g a h a h d d cis d.*

Jesu meine Freude etc. *a a g f e d.*

Jesus meine Zuversicht etc. *g e a h c c h.*

Herr ich habe mifsgehandelt etc. *g d fis g a b a g.*

Nun lieg' ich armes Würmelein etc. *d h d e d c h a.*

Brunnquell aller Güter etc. *g a b c a g.*

Schwing' dich auf zu deinem Gott etc. *a h c h a h gis.*

Gieb dich zufrieden und sei stille etc. *d c b a a g a f d.*

Gott des Himmels und der Erden etc. *d d a a c c h a.*

Jesu der du meine Seele etc. *a h c a h gis a a.*

Nicht so traurig nicht so sehr etc. *g b a c b g fis.*

Ich dank dir Gott von Herzen etc.

Lobet den Herrn und dankt ihm seine Gaben etc.

Herzliebster Jesu, was hast du etc. *a a a g e a h c c d c h.*

Matth. Apelles Löwenstern, geboren 1594 zu Poln. Neustadt in Schlesien, † 1648 als Staatsrath des Herzogs von Öls:

Mein' Augen schliefs' ich jetzt etc. *g g d g a h d e d.*

Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit etc. *g g a h g a a h c c c.*

Thomas Selle, geb. 1599 in Zörbig in Sachsen, † 1663 als Canonikus und Musikdirector am Dom zu Hamburg. Er begleitete *Joh. Rist's* „Sabbathische Seelenlust" 1651, und desselben „Musikalische Festandachten" 1655 mit Melodien.

Werde Licht du Stadt der Heyden etc. *e g fis h a g fis e.*

Nun gibt mein Jesus gute Nacht etc. *c c h a g c d e;* irrthümlich hat man ihm die Parallelmelodie: *Nun lafst uns den Leib begraben* etc. (Die Seele Christi heil'ge mich etc.) zugeschrieben; diese ist aber viel älter; vergl. den vorigen §. *Mich. Weifs.*

Sigm. Gottl. Stade, geb. 1607 zu Nürnberg, † 1655 daselbst als Organist. Zu den Liedern der *ersten* Abtheilung des II. Bds. von *Joh. Rist's* himmlischen Liedern hat er die Melodien geliefert. Auch in *Flittner's* „himmlischem Lustgärtlein" kommen einige von ihm vor.

Wie grofs ist meine Missethat etc. *c g g g f f e e.*

O Vater voller Gnaden etc. *g g a a b a g.*

Starker Gott du lässest recht etc. *c h a g a g f c.*

Gott des Trostes, Herr der Gnade etc. *c b a a f g a f.*

Heinrich Scheidemann, geb. um 1600, † 1654 als Organist zu Hamburg. Er hat zu den Liedern der *fünften* Abtheilung des II. Bds. von *Joh. Rist's* himmlischen Lieder die „anmuthigen" Melodien gesetzt:

Mufs dir o Mensch die schnöde Welt etc. *d a a d a f g a.*

Kommt her ihr, ihr Menschenkinder etc. *c c fis gis a h a.*

Nun Welt du mufst zurücke stehn etc. *g d d d c h h a.*
Erschrecklich ist es, dafs man nicht der Höllen etc.
Ich will für allen Dingen vergessen dieser Zeit etc.
Wie magst du dich so kränken? etc.

Frisch auf und lafst uns singen etc. *c d e f c d c.*

Melchior Franck, geb. in Schlesien, lebte um 1600 in Nürnberg, † 1639 als Capellmeister zu Coburg; er gab deutsche Psalmen und Kirchengesänge heraus und soll der Verfasser von folgenden Melodien sein:

Unsterblichkeit, Gedanke, der den etc. *d a fis d.*

Gen Himmel aufgefahren ist etc. *d c fis g a h cis d.*
Sag, was hilft alle Welt etc. *d c fis g e fis.*

Jerusalem, du hochgebaute Stadt etc. *d a fis c fis g a h h a.*
Der Bräutigam wird bald rufen etc. *f g a b a g a.*

Willkommen sei die fröhlich' Zeit etc. *a a a a h c a a.*

O grofser Gott von Macht etc. *a b c d a c* [82]).

Michael Franck, geb. 1607 zu Schleusingen, † 1667 als Schulcollege und Poet in Coburg. Ihm werden folgende Melodien zugeschrieben:

Kein Stündlein geht dahin etc. *a c b a a g.*
Sei Gott getreu, halt seinen Bund etc.

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig etc. *g g b b c c d d;* diese Melodie wird auch dem *Joach. v. Burk* zugeschrieben, doch scheint sie eher von *M. Franck*, von welchem auch der Text ist, zu sein. Vielleicht findet eine Verwechselung mit der Melodie: *Ach wie flüchtig und untüchtig* etc. *a gis a e c h c h a*, statt.

Georg Winer, um 1650; Verfasser der Melodie:

Schaffe in mir Gott etc. *g g a h c.*

Adam Drese, um 1660 Capellmeister zu Arnstadt, † 1718. In *Neumark's* 1657 herausgegebenem „poetischen Lustwald" stehen mehre Melodien von ihm; auch zu *Büttner's* Liedern setzte er Melodien, die aber nicht sehr bekannt und verbreitet sind. Von ihm sind:

Seelenweide, meine Freunde etc. *c d c h c h a gis.*

Seelenbräutigam etc. g g fis g a; sie heifst auch: *Jesu rufe mich von der Welt* etc., oder: *Wer ist wohl, wie du* etc. Uebrigens findet sich unter diesem Titel noch eine Melodie im Gothaischen Choralbuche von 1715, nämlich: *g a h a g*, die zwar von jener abweichend, vielleicht aber doch aus derselben entstanden sein mag. Sie wird von Einigen ebenfalls *Drese'n* zugeschrieben.

M. *Joh. Ludwig Winter*, um 1670 Superintendent zu Suhla, soll zu seinem Liede:

Dich Herr Jesu Christ, mein Hort etc. die schöne Melodie: *h g d e d c h a* gemacht haben.

---

[82]) Diese Melodie scheint nicht von ihm zu sein; in *Vopelius* Gesangbuch von 1682 steht über diesem Liede: „Gesangweise, verfertigt von Dr. *Matth. Meyfarto*"; sie rührt daher vielleicht vom Dichter selbst her.

Theod. Schuchard, Cantor zu Eisenach, hat 1656 zur Begräbnifsfeier eines Kindes das Lied:

Ach Gott wie ist mein Herz betrübt etc.

unter dem Titel: „*Christlich Gespräch eines betrübten Vaters mit seinem abgelebten Söhnlein*“ gemacht und dasselbe zu 4 Stimmen componirt. Im Schleusingischen Gesangbuche von 1719 ist es aufgenommen. Vergl. *Wetzel's* „Liederhistorie“ P. 3. S. 126.

Heinrich Pape, Organist zu Altona, hat in Gemeinschaft mit den Componisten *Peter Meier*, *Jac. Kortkamp* und dem Cantor zu Lüneburg *Mich. Jacobi*, zu *Joh. Rist's* Liedern, und zwar zu denen der 3ten Abtheilung des 2ten Bds., welcher betitelt ist: „Joh. Rist's neuer himmlischer Lieder sonderbahres Buch“ (1651) — die Melodien verfertigt. Die meisten haben eine Quintdecime im Umfange und sind mit vielen Schnörkeleien ausgestattet. Die bessern davon dürften sein:

Mein Gott ich will dir singen etc. *g b c d c c c b b* (comp. von *Pape*).

Allmächtiger und grofser Gott etc. *d d d g a b c a* (comp. von *Meier*).

Letztgenannter *M. Jacobi* hat überdem noch zu *J. Rist's* 1654 gedruckten „musikalischen Andachten,“ sowie zu dessen 1656 herausgekommenen „musikalischen Katechismus-Andachten“ die Melodien gemacht. Vgl. *Wetzel's* „Lieder-Historie“ P. 3. S. 366 und 373.

Jacob Schulze, der sich auch *Prätorius* nennt, geb. 1600 zu Hamburg, † 1651 daselbst als Organist, hat zu den Liedern der 4ten Abtheilung des II. Bds. der *Rist*'schen Himmelslieder vom Tode und jüngsten Gericht die Melodien gesetzt. Sie haben meistens alle einen sehr grofsen Umfang und sehr frappante, unmelodische Fortschreitungen. Eine einzige, und zwar die: *Wach auf, wach auf du sichre Welt* etc. *f a b c d f c c*, spricht mich einigermafsen an. Dafs er sehr wahrscheinlich *nicht* der Verfasser der schönen Melodie: *Wachet auf, ruft uns die Stimme* etc., die ihm bisher zugeschrieben wurde, ist, darüber haben wir uns oben S. 126 bei *David Scheidemann* ausgesprochen.

Andreas Hammerschmidt, geb. 1611 in Böhmen, † 1675 als Organist zu Zittau. Zu den Liedern der 2ten Abtheilung des II. Bds. der *Rist*'schen himmlischen Lieder hat er die Melodien verfertigt, die mir fast sämmtlich gefallen. Er war überhaupt ein grofser Beförderer des Kirchengesanges. Unter andern sind von ihm die Melodien:

Lasset uns ihr Christen singen etc. *a h c c d d e e.*

Mein Gott nun bin ich abermals etc. *a d a b a d d cis.*

Höchster Gott gib mir Gehör etc. *f g a h cis d c.*

Gott sei gelobet, der allein etc. *c h a g f e d c.*

Ich will den Herren loben etc. *g g g a h c c h a.*

Gott lafs vom Zorne etc. *d es c d d.*

Wie wohl hast du gelabet etc.

O Gott ich dank' dir alle Zeit etc.

Freut euch ihr Christen all' etc. *h h a g fis fis e.*

Meinen Jesum lafs ich nicht etc. (ist nicht unsere gewöhnliche Melodie, sondern die, welche sich anfängt *g g a a h h c*).

Jesum hab' ich mich erwählet etc. *e e g e d c h h.*

Joach. Neander, heifst eigentlich *Neumann*, geb. 1610 zu **Bremen**, 1680 daselbst als Prediger. In seiner „Glaub- und Liebesübung“ etc. 16[illegible] hat er viele Kernlieder bekannt gemacht und soll auch mehre **Melodie**n zu denselben selbst gesetzt haben. Namentlich werden ihm beigelegt:

Alle Welt was lebt und etc. *d d a a c̄ c̄ h a.*

Himmel, Erde, Luft und Meer etc. *c c g g a h c̄.*

Meine Hoffnung stehet feste etc. *a gis a h c̄ c̄ h e.*

O starker Zebaoth, du Leben etc. *g b a b c̄ d̄ d̄ es.*

Unser Herrscher, unser König etc. *c d e c e f g g.*

Wunderbarer König etc. *c̄ ē ē ē d̄ d̄ c̄ c̄ c̄ c̄ h h.*

Lobe den Herren, den mächtigen König etc. *g g d̄ h a g fis e d e fis g a g* [83]), heifst auch: *Hast du denn Jesu dein Angesicht* etc.

Der Tag ist hin. Mein Jesu bei mir bleibe etc. *d f g a d̄ c̄ h a c̄ h a.*

Alle Menschen müssen sterben etc. *g g fis d e fis g g.*

Johann Rosenmüller, um 1647 Lehrer an der Thomasschule zu Leipzig, † 1686 als Capellmeister zu Wolfenbüttel. Von ihm sind die Melodien:

Straf mich nicht in deinem Zorn etc. *a ab c̄ c̄ f g a* [84]); heifst auch: *Mache dich mein Geist bereit* etc.

Alle Menschen müssen sterben etc. *c̄ c̄ g a g f e c.*

Welt adc ich bin dein müde etc. *h h d̄ h c̄ a h a.*

Gottfried Vopelius, Cantor zu Leipzig; in dem von ihm 1682 herausgegebenen Leipziger Gesangbuche sind mit seinem Namen folgende Melodien bezeichnet:

Meine Seele Gott erhebt etc. *d d f f g g a.*

O treuer Jesu, der du bist etc. *es̄ d̄ c̄ b g f f es.*

Joh. Martin Rubbert, Organist zu Stralsund, † 1677 daselbst. Von ihm sind die Melodien:

In dieser Morgenstund' will ich dich loben etc. *g g g c̄ g a a g f e d c.*

Nun lasset Gottes Güte uns führen etc. (heifst auch: *Kommt, lafst uns Gottes Güte stets führen*).

Joh. Frank (e), geb. 1618 zu Guben, † 1677 als Bürgermeister daselbst. Ihm wird die Melodie:

Jesu meine Freude etc. [85])

und in dem von *Flittner* herausgegebenen „himmlischen Lustgärtlein“ auch die beiden Melodien:

---

[83]) Wird von Einigen dem etc. *Nachthöfer* zugeschrieben. So viel ist indefs gewifs, dafs alle die Melodien *Neander* zuerst ohne Unterschrift eines Namens in seinem Werke: „Glaub- und Liebesübung mit Singweisen“ etc., sowie auch in der 6ten Ausg. seiner „Bundeslieder und Dankpsalmen,“ Frankfurt 1698, aufführt. Freilich finde ich in diesen Werken seiner nirgends als Componisten obiger Melodien gedacht.

[84]) Diese bekannte Melodie machte er, da er als Lehrer in Leipzig wegen eines begangenen groben Fehlers abgesetzt war und Leipzig verlassen mufste, und legte sie der Supplik bei, worin er den Kurfürsten um Gnade bat, aber ohne Erfolg.

[85]) Sollte vielleicht die Melodie von ihm sein, welche sich anfängt: *f g a f c̄ a?*

Schmücke dich, o liebe Seele etc. und

Du o schönes Weltgebäude etc.

zugeschrieben; allein diese Lieder gehören sehr wahrscheinlich nur *dem Texte nach* ihm an, die Melodien sind von *Joh. Crüger.*

Joh. Flittner, geb. 1618 zu Suhla, wurde 1644 Prediger zu Grimmern und † 1678 zu Stralsund, wohin er sich des Krieges wegen geflüchtet hatte. Er hat herausgegeben: „*Suscitabulum musicum*," d. i. *Musikalisches Weckerlein* etc., welches den 5. Theil seines „himmlischen Lustgärtleins" ausmacht. Nach Dr. *Mohnike* [86]) sind auch die Melodien zu den 10 von ihm gedichteten Liedern von ihm, von welchen am bekanntesten geworden sind:

Jesu meines Herzens Freud' etc. *g a h c a a a.*

Ach, was soll ich Sünder machen etc. *d d f f g g a a.* (Wird fälschlich dem *A. Hammerschmidt* zugeschrieben.)

Selig, ja selig, wer willig erträget etc. *f a c a g f g a b a a.*

M. *Casp. Fried. Nachthöfer*, um 1624, † 1685 als Pachter zu Coburg. Er war Musicus und Dichter; von ihm ist folgende Melodie:

So gehst du nun mein Jesu hin etc. [87]) *h (g) h h a a g g fis.*

Wahrscheinlich sind auch noch folgende von ihm:

Dies ist die Nacht, da mir erschienen etc.

Sei tausendmal willkommen etc.

Joh. Schope, lebte um 1640 — 1660 als Violinist und Capellmeister zu Hamburg. Er war ein Choralmelodien-Componist erster Gröfse. *Mattheson* sagt von ihm: man habe seines Gleichen so leicht nicht in königlichen und fürstlichen Capellen gefunden. Er setzte zu den meisten der *Joh. Rist*'schen „himmlischen Lieder," welche 1643 — 1651 in 2 Bänden erschienen, Melodien, von denen mehre, besonders die figurirten, wenig oder gar nicht mehr bekannt, viele aber, vorzüglich die einfacher gesetzten, obwohl mit mehren Abweichungen und Veränderungen, allgemein in kirchlichen Gebrauch gekommen sind.

Jesu du mein liebstes Leben etc. *g a b d c b a g.*

Jesu meines Lebens Leben etc. *f g a c b a g f;* ist bis auf einige Noten der Melodie zu dem *Rist*'schen Liede: *Folget mir, ruft uns das Leben* etc. ganz gleich, letztere demnach wahrscheinlich die Originalmelodie.

O Ewigkeit, du Donnerwort etc *d fis g a a h cis d.* Diese Melodie sollte eigentlich heifsen: *Wach auf, mein Geist, erhebe dich* etc., da sie ursprünglich für dies, gleichfalls *Rist*'sche Lied bestimmt war; denn zu dem Liede: *O Ewigkeit, du Donnerwort* etc. hat er folgende uns unbekannte Melodie gesetzt: *c d c h c h a gis.*

Sollt' ich meinen Gott nicht singen etc. *d f a d d cis d d;* sollte genauer heifsen: *Lasset uns den Herren preisen* etc.

(*O Traurigkeit, o Herzeleid!* etc. *d b g a fis g g fis;* ist nicht von ihm, vergl. unten S. 138).

---

[86]) S. dessen „Hymnologische Forschungen" II. Th. 1832.

[87]) Wird von Einigen *Christ. Wagner*, um 1660 Pfarrer zu Weidenburg, zugeschrieben.

Jesu, der du meine Seele etc. *g a b c d c b a.*

Ich trage grofs Verlangen etc. *d d b c b a a.*

Ermuntre dich mein schwacher Geist etc. *a f g a c c h c;* heifst ur sprünglich: *Du bist ein Mensch, du weifst* etc.

O Gott sehr reich an Güt' etc. *b a d c b a.*

Werde munter mein Gemüthe etc. *a b c c b a g g.*

Wach auf mein Herz es klinget etc. *f a b c c d c;* eine ganz vortreffliche Melodie.

So wünsch' ich mir zu guter letzt etc. *d f e f a g f e.*

Dem Herren will ich singen etc. *a c c b a g g.*

Fröhlich ist mein Herz im Herren etc. *d d e d c h a g.*

Herr du bist grofs und etc. *g g g c c h a g.*

Hilf Herr Jesu lafs gelingen etc. *g g d d c b a a.*

Herr warum lässest du mich gehn etc.

Ich armer Mensch bekenn' jetzt frei etc.

Der Tag ist hin, der Sonnenglanz etc.

Herr Jesu Christ mein Trost und Licht etc.

Gelobet seist du grofser Gott etc.

O Jesu meine Wonne etc.

Die Nacht ist nun verschwunden etc.

Gott der du selber bist das Licht etc. *b b b c b as g f.*

Nun lobet alle Gott, den Herren Zebaoth etc. *d b g c b a.*

Nun ist die Mahlzeit vollenbracht etc.

Sever Gastorius, eigentlich *Gastorius Severus*, Cantor zu Jena um 1670; verfertigte 1675 die herrliche Melodie:

Was Gott thut, das ist wohlgethan etc. *d g a h c d c h* [88]).

Joh. Rudolph Ahle, geb. 1625 zu Mühlhausen, † 1673 als Bürgermeister und Organist daselbst. Er war nicht nur tüchtiger Musicus, sondern auch Dichter. Aus seinen vielen geistlichen Compositionen, besonders seinen geistlichen *Arien*, sind über 30 Choralmelodien entstanden, die fast sämmtlich im *Schicht*'schen Choralbuche, einige im *Baier*'schen, *Knecht*'schen etc. Choralbuche aufgenommen sind. Die vorzüglichsten sind [89]):

Lobsingt dem Mächtigen etc. *c e g c b a.*

Liebster Jesu wir sind hier etc. *h g a d h g a.*

Alles ist an Gottes Segen etc. *g g d h c d h g.*

---

[88]) Dieses Lied mit der Melodie entstand auf folgende Art. *Severus* lag krank und M. *Rodigast* machte ihm zum Troste das unvergefsliche Kernlied: „Was Gott thut, das ist wohlgethan" etc. Auf dem Krankenbette setzte er die Melodie dazu und befahl, das Ganze bei seinem Begräbnisse zu musiciren. Er wurde aber wieder gesund, und zur dankbaren Erinnerung an diese Wohlthat Gottes liefs er dies Lied jede Woche von der Cantorei vor seiner Thür singen, wodurch es dann bald weiter verbreitet und allgemein bekannt wurde.

[89]) Urtheile über diese und die andern hier nicht genannten Melodien, die meistens nur in seiner Vaterstadt Mühlhausen oder in der Umgegend gesungen werden, findet man in der Vorrede des Superint. *H. G. Demme*'s: „Neue christliche Lieder." Gotha 1799.

Auf hinauf zu deiner Freude etc. *fis d a h a g fis d;* heifst auch: *Ruhe ist das beste Gut* etc., oder: *Seele, was ist Schöner's noch* etc.

Nach tief gefühltem Schmerz etc. *g a h g g fis;* heifst auch: *Komm Seele setze dich* etc.

Voll holder Güte war etc. $\overline{d}$ *b b a a g.*

Führer zur Vollkommenheit etc. *b* $\overline{c}$ $\overline{d}$ $\overline{es}$ $\overline{c}$ $\overline{c}$ *b.*

Gott segne, segne sie etc. *g h* $\overline{d}$ *c h a;* heifst auch: *Was kann ich, Jesu dir* etc.

Unbeständig ist etc. *g b a g fis;* heifst auch: *Ach du Menschenblum'* etc.

Liebster Immanuel, Herzog der Frommen etc. $\overline{c}$ $\overline{c}$ $\overline{c}$ *h a g.*

Es ist genug, so nimm Herr etc. *g a h* $\overline{c}$*;* heifst auch: *Zeuch hin, mein Kind* etc.

Immer sich bestreben zu erfüllen etc. $\overline{d}$ *b a g a a.*

Komm', edler Pfingtgast etc. $\overline{d}$ $\overline{cis}$ *h ais h h ais h.*

Freut', Christen, Verehrer des Göttlichen, euch etc. *g e d c e fis g a h* $\overline{c}$ *h.*

Erbebet nicht vor Tod und Grab etc. $\overline{d}$ *a h g fis g a h.*

Nun werd' ich in trüben Tagen etc. *a h* $\overline{c}$ $\overline{c}$ $\overline{d}$ $\overline{c}$ *h h.*

O wie selig sind die etc. $\overline{c}$ *g a e f g e c;* heifst auch: *Bringet ihm für seine Güte* etc.

Joh. Christ. Bach, Organist zu Eisenach, um 1680:

Komm, o komm du Geist des Lebens etc. (ursprünglich: *Jesus, Jesus, nichts als Jesus* etc. *e e k h* $\overline{e}$ $\overline{d}$ $\overline{cis}$ *h*).

Liebe die du mich zum Bilde etc. *h g a* $\overline{d}$ *g a fis d.*

Joh. Georg Ebeling aus Lüneburg, um 1662 Musikdirektor in Berlin, kam 1668 als Professor der Musik nach Stettin; hat 1666 und 1667 *Paul Gerhardt's* „geistliche Andachten in 120 Liedern" etc. componirt und herausgegeben. Aus diesem Werke sind folgende Melodien am bekanntesten geworden:

Schwing dich auf zu deinem Gott etc. *e e a g (is) a h* $\overline{c}$*.*

Warum sollt' ich mich denn grämen etc. *e g a g* $\overline{c}$ *h a gis.* Die Melodie zu dem Liede: *O Mensch bewein', dein Sünd' ist grofs* etc. ist nicht von ihm, sie findet sich schon 100 Jahre früher, z. B. im grofsen Wittenberg. Gesangbuche. Vergl. *Matth. Greyter*, §. 90. p. 120.

Caspar Ziegler, † als Professor der Rechtsgelahrtheit zu Wittenberg; von ihm ist die Melodie:

Die Nacht ist vor der Thür etc. *e g a fis e e.*

Dietrich Becker, um 1668 Rathsmusikus und Violinist zu Hamburg. In dem von ihm 1677 herausgegebenen Werkchen: „Auszug etlicher geistlicher Lieder für das Zuchthaus zu Hamburg" steht die Melodie von ihm:

Warum sollt' ich mich denn grämen etc. *e fis g h a g fis fis;* heifst auch: *Fröhlich soll mein Herze springen* etc.

Georg Neumark, geb. 1621 zu Mühlhausen, † 1681 als Bibliothekar zu Weimar; man schätzte ihn als einen geistvollen Dichter und als vortrefflichen Musikus. Er verfertigte 1650 das Lied sammt der Melodie:

Wer nur den lieben Gott läfst walten etc. *e a h* $\overline{c}$ *h a h gis (fis) e* [90]). Auch zu dem Liede: *Ich weifs, dafs mein Erlöser lebt* etc., welches *Johann*

Unstreitig aber hat es auch, aufser den in diesem Capitel angeführt Choralmelodien-Componisten, noch sehr viele andere gegeben, denen w hier nicht genannte, hier und da noch gebräuchliche Choralmelodien z verdanken haben, deren Namen aber oft gar nicht ans Tageslicht gekon men oder gänzlich der Vergessenheit übergeben sind. Vgl. §. 94 und 9 Diejenigen verdienstvollen Männer jedoch, die, wenn auch nicht durc gangbare Choralmelodien bekannt, doch als Beförderer der Musik im All gemeinen, wie dadurch besonders als Beförderer des Kirchengesanges un als Kirchen-Componisten gewirkt haben, sollen im IV. Capitel namhaf gemacht werden.

III. Capitel.

Ursprung und Beschaffenheit des ältern Kirchenchorals.

§. 92.

Nachdem wir im vorigen Capitel die in dieser Periode entstandenen Choralmelodien mit ihren Verfassern erwähnt haben, liegt uns noch ob, zwei Punkte nachholend oder das Vorhergehende vervollständigend und ergänzend, zur Sprache zu bringen. Sie betreffen nämlich: den *Ursprung des deutschen* (evangelischen) *Chorals* und die *damalige Beschaffenheit desselben*, und dürfen um so weniger übergangen werden, da die Beleuchtung dieser Punkte zugleich die Behauptung begründen wird, dafs diese Periode die *blühendste, glänzendste und kraftvollste des Choralgesanges der evangelischen Kirche war.*

§. 93.

Wenn wir, wie bereits im 1sten Capitel dieses Abschnitts berührt und dargethan, zwar nicht behaupten können, dafs die Reformation den Choral *ganz* umgeschaffen oder geweckt habe, so ist doch gewifs, dafs er in dieser Periode seiner Eigenthümlichkeit und Bedeutsamkeit nach höher gehoben, reicher und mannichfaltiger ausgebildet wurde und zu seiner Vollkommenheit gedieh. Das Volk sollte, um sich zu erbauen, selbst am Choralgesange Theil nehmen. Dadurch entstand von selbst das Bedürfnifs: angemessene (deutsche) Lieder mit passenden, volksmäfsigen, und wo möglich aus dem Geiste und Sinne des deutschen Volks selbst entsprungene Gesangweisen zu haben. Mit jenen Gesängen der böhmischen Brüder, mit den wenigen ältern gleichfalls volksmäfsigen deutschen Liedern, sowie mit den besten lateinischen Hymnen der ältern Kirche bekannt, verstand man sie aufzugreifen, volksmäfsig umzuändern, für den jetzigen Zweck zu benutzen — und auf diesen Grund das *neue, grofse und segensvolle Gebäude der Choralkunst* zu bauen. Unser grofser *Luther* ging, wie wir im 1. Capitel dieses Abschnitts gesehen haben, mit Enthusiasmus voran, prüfte den Grund, verwarf, fügte hinzu und verbesserte, wo es ihm nöthig schien. Ihm folgte eine Menge christlich gesinnter und religiös-begeisterter Männer; sie vollendeten, aber nicht um gerühmt zu werden, sondern, wie sie sich meist in ihren Werken auszudrücken pflegten, *zur Ehre Gottes*, dies herrliche Werk. Und so entstand in dieser Periode *unser deutscher Kirchenchoral*, und mit ihm unsere *schönsten, noch gesungenen* und am *weitesten verbreiteten* Choralmelodien, die sich durch Originalität, Haltung, Schwung, Kraft und Merkmahle frommer Begeisterung vor allen spätern so unverkennbar auszeichnen [91]).

§. 94.

Was nun den *Ursprung* dieser Choralmelodien betrifft, so sind sie, wie wir gesehen haben,

1) *aus den besten lateinischen Kirchenliedern entnommen*, vgl. §. 73 u. 83.;
2) *mit alten deutschen geistlichen Liedern verbessert und verändert in unsere Kirche übergegangen*, vergl. §. 71 und 83.;
3) *neu componirt.*

Neue Choralmelodien entstanden zum Theil durch den Dichter des Liedes selbst. Er hörte mit der Dichtung im Geiste, wie der Klang seiner Worte, so auch den der Töne, mit welchen sie, gesungen, am angemessensten und wirksamsten hervortreten würden. So erzeugte sich schon bei der Dichtung die Melodie mehr oder weniger deutlich. Stand nun das Compositionstalent mit dem der Poesie auf gleicher Stufe, so konnte hier das Schönste geleistet werden. Wer erkennt dies nicht bei *Luther*, *Speratus*, *Polyander*, *Nicolai*, *Ringhard*, *Schein*, *Herrmann*, *Altenburg*, *Alberti* u. A.? Verstand aber der Dichter nicht sein Lied in Musik zu setzen, so besprach er sich mit dem *Componisten*. Einer konnte den Andern hier auf dieses, dort auf jenes aufmerksam machen. Auf diese Art entstanden ebenfalls Lieder mit Melodien voll kräftigen Gehalts. Man denke an *Luther* und *Walther*. Dies Besprechen war vorzüglich günstig und hier nothwendig, da weder die Composition über dem Gedichte, noch dieses über jener stehen darf, um eine Einheit, ein Ganzes zu bilden. Daher sagt auch *J. Heusinger* [92]: „Dichter und Componist müssen sich zur Verfertigung eines Kirchenliedes vereinigen, denn sie sollen *Beide zugleich* — nicht Jeder für sich — den Effect, und zwar nicht in dem Zuhörer, sondern in dem Sänger hervorbringen.“ Ferner entstanden auch *gelegentlich* schöne kräftige Melodien, und hatten sammt dem Liede nur eine geringfügige Veranlassung. Z. B. *J. H. Schein* hatte eine geliebte Tochter, *Susanna Sidonia*, zu begraben; er selbst dichtete ein Lied dazu und versah es mit einer Melodie (vergl. §. 91.); *Johann Wilhelm*, Herzog zu Sachsen-Weimar, dichtete selbst auf sein nahes Ende ein Lied: „Ich weifs, dafs mein Erlöser lebt“ etc. (nicht das bekannte Kirchenlied) und liefs wahrscheinlich vom Hof-Archivar *Christian Neumark* eine eigene Melodie dazu fertigen. Es scheint überhaupt damals gewöhnlich gewesen zu sein, zu Begräbnissen Lieder zu dichten und sie mit Melodie zu versehen. So finde ich unter andern im Dresdner Gesangbuch vom Jahr 1656 das Lied: *Gott schuf Adam aus Staub und Erd'* etc. *a b a b c a d c b a*, mit der Ueberschrift: „*Matthesii requiem*,“ und es geht daraus deutlich hervor, dafs dieses Lied zu dem Begräbnisse des *Matthesius*, der Prediger zu Joachimsthal in Böhmen und ein Zeitgenosse Luthers war, verfertigt, und wie es damals gewöhnlich war, mit einer eigenen Melodie versehen wurde. Auf Namen werther Personen, z. B. Helena, Magdalena, Katharina, Johann, Maria, Wilhelm u. a. wurden Lieder mit Melodien verfertigt. Da ich im II. Capitel dieses Abschnitts mehre dergleichen Veranlassungen zu Liedern mit Melodien bemerkt habe, so will ich hier, um Wieder-

---

[91]) Dafs die neu componirten Choralmelodien von *circa* 1700 bis jetzt sich nicht *allgemein* verbreitet haben, ist eine allgemein bekannte Sache. Vergl. übrigens III. Periode 2s Capitel.

[92]) S. dessen „Handbuch der Aesthetik“ S. 195.

Val. Papst, ist ein Lied aufgenommen, welches sich anfängt: „**Der Meyer** der Meyen", und sichtlich ursprünglich eben derselbe alte Volksreihen ist den wir bei *Hans Sachs* Bd. 1, Blatt 60, Nürnberg, Ausgabe von 1560, finden. Freilich auch auf diese Art sind manche der Kirche unwürdige Melodien entstanden, als: *Jesu wollst uns weihen* etc., *In dir ist Freude* etc. aus italienischen Baletten von *Gastoldi; Selig, ja selig, wer willig erträget, Eins ist Noth ach Herr dies Eine, In dulci jubilo, O fröhliche Stunden* u. a. m. Werden diese Melodien nur etwas rasch gesungen, so hört man wilden Volksjubel oder Tanzmusik. Das Benutzen älterer gangbarer Melodien gewinnt erst später eine gröfsere Bedeutung, besonders im XVI. Jahrhundert, in welchem die Umbildungen immer häufiger werden [96]); im XVII. Jahrhundert liefsen sie zwar nach; dennoch wurden sogar noch im XVIII. [97]) und XIX. [98]) Jahrhundert einige Versuche gemacht.

§. 95.

Dieser Gegenstand ist für die Geschichte des Chorals, der ganzen Kirchenmusik, ja für die Culturgeschichte des XVI. Jahrhunderts überhaupt so wichtig, dafs er nicht ignorirt werden kann, und einmal einer eigenen Untersuchung werth wäre. Bei einer solchen käme es aber meiner Ansicht nach, nicht blofs auf tolerantes „Entschuldigen eines solchen Mifsbrauchs" an, wie man sich auszudrücken beliebt, sondern auf ein tieferes Eingehen in das Verhältnifs des Religiösen und Weltlichen in jener Zeit überhaupt; denn es ist nicht denkbar, dafs eine so religiöse Zeit und Männer, wie die Reformatoren, sich in der Kirche eine Auffrischung durch weltliche Melodien hätten gern gefallen lassen, falls diese und die geistlichen ganz disparate Elemente gewesen wären und wenn nicht der Grund jenes Verfahrens in dem Wesen der ganzen Zeit gelegen hätte. Man spricht so oft von der innern Einheit und Abrundung des classischen Alterthums, und gewifs mit dem höchsten Rechte; sollte man aber nicht auch in unserer deutschen Vorzeit, wenn man genauer die Culturgeschichte derselben studirt, eine hohe Einheit religiösen und sogenannten weltlichen

---

[96]) Davon zeugen: „Nye christlike Gesenge un de Lede, op allerley Art Melodien, der besten olden düdeschen Leder ff. dörch *Herm. Vespasium*, Prediger tho Stade." Lübeck 1571, 8. — „Gassenhawer, Reuter vnd Bergliedlein, Christlich, moraliter, vnd sittlich verendert, durch Herrn *Heinr. Knausten*, der Rechten Doctor, Frankf. a. M." 1571, 8. — *J. H. Schein's* „Musica Boscareccia, oder Wälderliedlein von einem Liebhaber mit geistlichen Texten versehen" 1621. *Georg Forster's* „frischen Liedlein", Nürnberg 1539, Th. 1. u. A. Im letztern Werke, welches ich selbst verglichen habe, findet sich das Lied: *Inspruck, ich mufs dich lassen*, mit 4 Stimmen componirt und mit der Melodie des geistl. Liedes: *O Welt ich mufs dich lassen*, übereinstimmend.

[97]) Geistl. Lieder und Gesänge, aufgesetzt von *Franz Siegf. Gottl. Fischer*, Past. Jun. zu Oesselse und Ingenheim, 1757, 8. S. darüb. „Neue Berlin. Monatsschrift" X. Bd. S. 18—41.

[98]) Consistorialr. *Horstig* hat in neuerer Zeit die bekannte Chorarie über Klopstock's Lied: „Auferstehn" in seinem Taschenbuche in Ziffern, Minden 1805, in eine recht passende Choralmelodie umgestaltet. Im IX. Jahrg. 1806 der „Leipz. musik. Zeit." hat er sie ebenfalls niedergelegt. — So fand ich auch noch vor Kurzem in dem 1825 bei *Tauchnitz* in Leipzig herausgekommenen kathol. Choralbuche, welches den Titel führt: „Choralbuch". Enthaltend die Melodien zu der Sammlung auserles. Lieder von der erlösend. Liebe und den Liedern im Schatzkästlein von *Johannes Gofsner*. Die Choralmelodie: *Wenn Gott nicht gnädig wär'* etc. ziemlich nachgebildet der bekannten Volksmelodie: *Wenn ich ein Vöglein wär'* etc.

Lebens finden, wo dieses zu jenem hinauf verklärt wurde, eine Einheit, wo das Religiöse und Weltliche, in der Wirklichkeit wenigstens, nicht mehr entgegengesetzte Elemente waren? Sollte nicht die Einheit des Lebens, nach welcher die neuere Zeit durch die Wissenschaft und den Begriff strebt, sich, obgleich unbewufst, schon in jener Zeit praktisch vorgefunden haben? Wenigstens kommen überall merkwürdige Spuren vor, welche uns darauf leiten, in Sammlungen fröhlicher Volkslieder, z. B. der vorhin genannten von *Forster*, in den deutschen Liedern von *Meiland* (Nürnberg 1569), von *Scandelli* (Dresden 1570) begegnen wir, mitten unter weltlichen Liedern, Texten wie: *Herr Jesu Christ, du ewiges Wort*, oder: *Wenn wir in höchsten Nöthen sein*, oder: *Christ lag in Todesbanden* etc. [99]). In der schon erwähnten Liedersammlung von *H. Alberti*, 4te Ausgabe 1652, findet sich neben schönen Chorälen, z. B. *Ich bin ja Herr in deiner Macht* etc., das 1636 von *Alberti* zu einer Hochzeit verfertigte und in Form einer Polonaise componirte Lied: „*Junges Volk, man rufet euch zu dem Tanz hervor*" etc.; ferner das beliebte, von *Herder* uns wiedergeschenkte uralte Volkslied: *Annchen von Tharau*, „Anke van Tharow öfs, de my geföllt, se öfs mihn Lewen mihn Goet on mihn Gölt". Und a. an. — Es geht hieraus hervor, dafs der Übergang vom Weltlichen zum Geistlichen lange nicht so schroff war, als man denken möchte, und dies wird uns um so leichter zu glauben, wenn wir die, ich möchte sagen, religiöse Innigkeit mancher alten Volkslieder kennen. — Doch dies alles soll keine genügende Deduction jener Erscheinung sein, sondern nur Andeutung zu einer möglichen Erklärung derselben.

§. 96.

Übrigens mufs es in diesem Zeitraume eine Succession von wohlunterrichteten Cantoren gegeben haben, denen es geläufig war, gleich bei Erscheinung eines neuen Liedes für eine zweckmäfsige Melodie zu sorgen. Denn obgleich nicht Alles, was in einer Dorfkirche vorgegangen, der Nachwelt überliefert ist, so sind doch 150 Jahre nach der Reformation über 2000 Choralmelodien gesammelt worden. Überhaupt war aber auch das Volk empfänglicher, es hatte nichts Aehnliches gehört. Die Liebe zur Religion, besonders zu und nach der Reformation, war stärker als jetzt, und ein Mann, so voll von Musik, so durchdrungen von den Tönen und zugleich ein solcher Dichter, wie *Luther* war, stand an der Spitze. Was Wunder, dafs der gute Gesang sich wie ein reifsender Strom zu allen Gebildeten verbreitete. Melodien dem Volke beizubringen, war daher nicht so schwer, weil es *erstlich* noch *keine anderen* kannte, als Melodien im erbärmlichen, unverständlichen Mönchslatein, und hier zugleich einen deutschen, Jedermann verständlichen und natürlichen Text erhielt; *zweitens*, weil, so wie *Luthers* kleine Schriften durch die Hausirer in ganz Deutschland verbreitet wurden, eben so die neuen Melodien durch wandernde Sänger (man kann sie mit Recht hier mit *Mortimer: gemeinnützige Bettler* nennen) bekannt gemacht wurden, indem sie von Stadt zu Stadt zogen und dieselben der Familie eines Hauses vorsangen, bis sie dieselbe richtig nachsingen konnte; und *drittens* die *Schüler* (Currende) eines Orts scharf angehalten wurden, die Melodien richtig zu lernen und wöchent-

[99]) Aus der verwandten Baukunst vergleiche man noch die phantastischen, abenteuerlichen Bildwerke an den goth. Gebäuden u. s. w.

lich mehre Male durch die Strafse zu ziehen, um sie, eben so wie es der *Thürmer* täglich mehre Mal vom Stadtthurme thun mufste, dem lernbegierigen Volke zu hören zu geben.

§. 97.

Wenn unstreitig die *höchste Blüte der Choralkunst* nur bis über die Mitte, höchstens bis nahe ans Ende des XVII. Jahrhunderts reicht, so war dies nicht allein Folge der Entstehungsart und der grofsen Menge von Kirchenmelodien, die damals meistens eigens zu den Liedern, zugleich aber auch dem Inhalte derselben entsprechend, gesetzt wurden und gröfstentheils, zum Theil *zu sehr verschiedenartigen Liedern, noch gebräuchlich sind*, sondern hauptsächlich Folge von der *Beschaffenheit dieser Melodien.*

§. 98.

Die alten Choräle haben eine unverkennbare Originalität und solchen Schwung in Erfindung und Haltung, auch solche Kraft andächtigen Gefühls und alle Merkmale frommer Begeisterung, wodurch sie sich vor allen neuern, so wie anderer Confessionen vortheilhaft auszeichnen. Es wehet in diesen Gesängen der Geist jener, ich möchte sagen, geistlichen Ritterschaft und Rüstigkeit, welcher uns überall, wo wir die ersten Zeiten der Reformation betrachten, kräftigend und stärkend entgegentritt; und wohl möchte man in der lahmen Gelenklosigkeit des spätern Chorals, verglichen mit der Fülle und Kraft des alten, nur noch *disjecti membra poetae* finden. Die alten Melodien haben einen eigenen Flufs und Charakter in sich, der unserer weit ausgebildetern Musik immer noch trotzet, und ungeachtet der vielen Vorzüge der jetzigen selten erreichbar wird. Der Eindruck ist *allgemein* und *fortdauernd*, und es ist ausgemacht, dafs sie etwas *an sich* und *in sich* haben, was heut zu Tage nicht mehr erreicht wird. *Worin dies bestehe?* diese etwas lästige Frage ist in neuer und neuester Zeit oft aufgeworfen. Manche erklären diesen Eindruck für ein blofses Vorurtheil, als liebe man das Alte blofs, weil es alt sei; ja Manche finden hierin sogar einen falschen Geschmack, demjenigen ähnlich, der die unförmlichen Massen einer gothischen Kirche den schönen Bauverhältnissen eines griechischen Tempels vorziehen kann, und verkennen damit ganz und gar die damalige Choralkunst. Manche Andere hingegen haben künstlich ausgeklügelte, aber doch unbefriedigende Beantwortungen gegeben, die sich aus den vollkommen erweislichen Ansichten von der Entstehung und dem Ausbildungsgange unseres Chorals selbst aufheben. Denn jenes Eigenthümliche, Schwunghafte und Ergreifende in den Chorälen dieser Periode hat ihnen zunächst nichts Anderes verliehen, als: *dafs sie aus einem reinen Herzen, aus einem kirchlich-frommen, kirchlich-begeisterten und begeisternden Sinne, aus dem Sinne und Geiste des deutschen Volks*, besonders wie es damals war, hervorgegangen und von mehren der gröfsten Meister in ihrer Form vervollkommnet sind [100]). Diese Meinung bestätigt sich augenscheinlich dadurch, wenn wir die Nachahmungen des lutherischen Choralgesanges anderer Confessionen betrachten. Die *Katholiken*, die — und nicht ohne allen Grund — behaupteten: das Volk *singt* sich in Luthers Lehre hinein, liefsen (s. oben §. 84.) dem lutherischen Gesangbuche ein, in Dichtung und Musik ihr eigenes, gleichfalls deutsches entgegensetzen,

[100]) S. *Fr. Rochlitz* „Für Freunde der Tonkunst" 4. Bd. 1832, S. 83.

um Ähnliches zu erreichen. Aber es fiel so schwach aus, namentlich musikalisch so schwach, da doch diese so treffliche Componisten besafsen, wirkte bemerklich fast gar nichts und gerieth bald in Vergessenheit, weil es jenen Ursprung und mithin jenen Geist nicht hatte; weil es eine *Nachahmung* war, und allerdings auch, weil es nicht feststehend beim öffentlichen Gottesdienste angewendet werden durfte. Die *calvinischen* Confessionsverwandten lieferten in ihren Psalmen, der Gattung nach, ziemlich ein Ähnliches; aber es ward in der Musik meistens so steif, trocken und kalt, und zwar aus obigem Grunde und weil es, nach dem *Goudimel* [1]), dort an wahrhaft ausgezeichneten Componisten fehlte, die das Vorhandene hätten heben und beleben können. Selbst die zahlreichen spätern Choräle der lutherischen Protestanten, besonders seit ungefähr 1700, wenn auch überhaupt als religiöse Gesänge nicht zu tadeln, sind doch als christlich-kirchliche nicht zu vergleichen mit denen dieser Periode, und zwar immer wieder aus den angeführten Ursachen, besonders aber auch, weil nach und nach jener Sinn vom Volke, mithin auch vom Componisten gewichen ist (*s.* III. Periode).

§. 99.

Dann aber tragen die alten Choräle auch ein ganz *eigenthümliches Gepräge* an sich, weil sie aus einem Zeitalter stammen, in welchem die Musik eine ganz andere Gestalt hatte, als jetzt, und wodurch sie sich von allen spätern Compositionen dieser Art merklich unterscheiden.

Der Choral, wie er uns vorliegt, ist um zwei Drittheile von dem alten verschieden. Ohne zu den Choralbüchern des XVI. und XVII. Jahrhunderts zurückzukehren, kann man sich von letztern gar keine Vorstellung machen. Nimmt man aber den Choral in seiner alterthümlichen Reinheit und Einfalt, in seiner Urgestalt, ganz in *Melodie* und *Tonart*, *Harmonie* und *Rhythmus*, so, wie er zur Zeit seiner Entstehung gesungen wurde, so mufs man vor der Herrlichkeit desselben staunen.

Unter den Ursachen, die diese eigenthümliche Beschaffenheit erzeugt haben, sind die *seltsamen*, sogenannten *alten Tonarten* [2]), in denen diese Melodien gesetzt sind, unleugbar eine der wichtigsten. Denn wie man auch immer über diese sogenannten *alten Tonarten* urtheilen, und wie grofsen oder geringen Werth man ihnen auch immer beilegen mag, genug sie

---

[1]) Die Melodien, die der Landgraf *Moritz* von Hessen (1605) verfertigt hat, scheinen, aufser in Hessen, sich nicht weiter verbreitet zu haben.

[2]) S. „Der Choralgesang zur Zeit der Reformation, oder Versuch die Frage zu beantworten: „Woher kommt es, dafs in den Choralmelodien der Alten Etwas ist, das heut zu Tage nicht mehr erreicht wird"? Von *P. Mortimer*. Berlin 1821. 4 Thlr. — Ein Werk, das mit ungemeinem Fleifse und Scharfsinn bearbeitet ist und dem das Verdienst nicht abgesprochen werden kann, die Aufmerksamkeit auf diesen Gegenstand von Neuem hingelenkt und den Versuch einer bis dahin vermifsten Theorie der alten Kirchentonarten gemacht zu haben. Schade nur, dafs es das vermifste System selbst aufbauet und die Baumaterialien dazu aus den theils nicht allzu vielen, theils aus schon entstellten Ueberresten der alten Choralkunst ängstlich zusammenträgt und somit weder die alten Dunkelheiten hinlänglich aufhellt, noch die darüber vorhandenen Zweifel genügend löset. Schade, dafs die theoretischen Werke des XVI. Jahrhunderts darin nicht benutzt, und die Beispiele, die wenigstens auf historische Treue Anspruch machen sollten, in ihrer *Harmonie* und *Rhythmus* den Chorälen in der *Urgestalt* gar nicht ähnlich sind!

sind einmal vorhanden, ihr gewaltiger Einfluſs auf die alten Choralmelodien ist unverkennbar.

§. 100.

Um *diese* wichtigste *Ursache* jener Eigenthümlichkeiten der alten Choralmelodien etwas näher zu betrachten, wird sich der geneigte Leser erinnern, daſs schon *Ambrosius* (oder vielleicht ein anderer damaliger Kenner und Freund der Tonkunst unter dem Namen und Schutze des gesangliebenden *Ambrosius*) aus den in Italien üblichen, sehr wahrscheinlich von den Griechen herstammenden, aber ohne Zweifel durch Zufall und durch die Barbarei des Zeitalters sehr veränderten Gesangweisen (Modis) *vier Arten* in den Kirchengesang aufnahm (vergl. §. 15.), und daſs zu diesen Haupttonarten späterhin *Gregor* der Groſse, nach dem Vorbilde der Griechen, eben so viele Nebentonarten, deren jede um eine Quarte *unter* ihrem Haupttone lag (vergl. §. 17.), hinzufügte und demnach dem Choralgesange die 8 Tonarten zum Grunde legte, welche folgende griechische Beinamen [3]) behielten: *Dorisch*, *Phrygisch*, *Lydisch*, *Mixolydisch*, *Hypodorisch*, *Hypophrygisch*, *Hypolydisch* und *Hypomixolydisch*. Zu diesen führte man späterhin noch 4 Tonarten, nämlich die *äolische* und *hypoäolische*, die *jonische* und *hypojonische* ein. Diese 12 Tonarten der Alten sind bis auf den heutigen Tag unter den Namen der *Kirchentonarten* [4]) und die Tonreihen derselben unter dem Namen der *Kirchentöne* bekannt, mit welcher Benennung jedoch nicht etwa angedeutet werden soll, daſs diese Tonarten *bloſs* für die Kirche bestimmt und *bloſs* dort gebraucht worden wären (denn auch für die weltliche Musik gab es Jahrhunderte lang keine andere); sondern sie führen ihren Namen nur darum, weil auch noch in der Zeit, wo die Musik eine ganz andere Gestalt gewonnen, und die weltliche Musik sich von dem Zwange der Kirchentonarten längst frei gemacht *hatte*,

[3]) Manche behaupten, daſs erst *Glarean* in seinem 1547 erschienenen Dodecachordon den Kirchentonarten die noch heute üblichen *griechischen Benennungen* beigelegt habe. Doch vermuthet man, daſs diese Tonarten ihre Namen von denen der verschiedenen Völkerschaften, der *Dorier*, *Jonier*, *Aeoler*, *Lydier* und *Phrygier* erhalten haben (vergl. *Forkel* Gesch. der Musik, 1. Bd. S. 342), von denen sie nur Nahahmungen waren.

[4]) Abt *Vogler* in seinem *Choralsystem* 1801 nennt sie unbedenklich *griechische* Tonarten, ohne sich jedoch zu erklären, ob er sie wirklich für die nämlichen Tonarten halte, die bei Griechen üblich gewesen waren, oder ob er in ihnen nur Ueberreste des *alten griechischen* Tonsystems finde, woran doch das Gepräge späterer Zeiten nicht zu verkennen sei. Dabei scheint er ganz aus der Acht zu lassen, daſs in dem Mittelalter das Wort *Tonart* eine ganz andere Bedeutung bekommen habe, als es bei den Griechen hatte. Letztere zählten nämlich 15 Tonarten, die aber, wenn die gewöhnl. Darstellung des griechischen Tonsystems, so wie es *Marpurg* und Andere geben, die richtige ist, nichts anders waren, als *eine* Tonart in 15 verschiedenen Transpositionen, und zwar so, daſs das *mi fa* in jeder dieser 15 Transpositionen immer eine und dieselbe Stelle, nämlich zwischen der zweiten und dritten, und zwischen der fünften und sechsten Stufe der Octave einnahm. Die 12 Kirchentonarten dagegen sind nicht bloſse Transpositionen einer und derselben Tonart, sondern *Octavengattungen*, in deren jeder das *mi fa* eine andere Stelle hat. Daraus ergibt sich von selbst, daſs die Kirchentonarten unmöglich mit dem einerlei sein *konnten*, was die Griechen ihre Tonarten nannten, eben so daſs sie wohl nicht passend *griechische Tonarten* heiſsen. Wie seltsam und unhistorisch *Vogler* daher auch den Ursprung der Kirchentonarten aus dem griechischen System ableitet und seine Meinung mit einer Zuversicht und Verworrenheit vorträgt, das muſs man selbst bei ihm S. 42 seines Choralsystems nachlesen.

die Kirche diese noch immer beibehielt, wiewohl sich ihr Gebrauch zuletzt nur noch auf den Choralgesang beschränkte. Diese 12 Kirchentonarten [5]) wurden nun in 6 *authentische* (echte oder selbstständige) und 6 *plagalische* (entlehnte, hergeleitete) eingetheilt, so dafs, wie bei den Griechen es der ähnliche Fall war [6]), jede *Haupttonart* eine *Nebentonart* erhielt, welche stets in der Unterquarte begann. Man brauchte sie bis gegen das Ende des XVII. Jahrhunderts und sämmtliche *Choralmelodien* aus dieser Zeit sind darin gesetzt.

Die Tonreihen der *Haupt-* oder *authentischen* und der *Neben-* oder *plagalischen* Tonarten ersieht man aus folgender Übersicht:

Die *Dorische:*	*d e f g a h c d*	authentisch
Hypodorische:	*a h c d e f g a*	plagalisch
Die *Phrygische:*	*e f g a h c d e*	authentisch
Hypophrygische:	*h c d e f g a h*	plagalisch
Die *Lydische:*	*f g a h c d e f*	authentisch
Hypolydische:	*c d e f g a h c*	plagalisch
Die *Mixolydische:*	*g a h c d e f g*	authentisch
Hypomixolydische:	*d e f g a h c d*	plagalisch
Die *Äolische:*	*a h c d e f g a*	authentisch
Hypoäolische:	*e f g a h c d e*	plagalisch
Die *Jonische:*	*c d e f g a h c*	authentisch
Hypojonische:	*g a h c d e f g*	plagalisch.

(Die *erste Tonart*, „modus authenticus" oder die *dorische* wird auch in der Choralsprache *primus tonus*, die zweite „modus plagalis", *secundus tonus*, die dritte „tertius tonus" oder der dritte *Kirchenton* u. s. w. genannt.)

Aus dieser Darstellung wird man nun deutlich den Unterschied der alten Tonarten gegen die neuern erblicken. Namentlich fällt bei Durchsicht derselben auf:

1) dafs auf den Ton *h* keine Tonart gebildet wurde, und zwar defshalb, weil diesem Tone die reine Quinte *fis* fehlte.
2) Die Folge der halben und ganzen Töne. In jeder unserer *Dur-Tonreihe* fallen bekanntlich dieselben Töne auf den dritten und vierten, siebenten und achten Ton, in den *Moll-Tonarten* auf den zweiten und dritten, fünften und sechsten Ton; hingegen hier sehen wir auf jeder Tonfolge eine andere Lage derselben, und unstreitig ist es, sagt *Sulzer* [7]), dafs die verschiedene Lage der halben Töne jeder Tonart einen unterscheidenden Ausdruck gibt.

---

[5]) Herr Prof. *Antony* (Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges) redet zwar nur von 8 Kirchentonarten, versteht aber darunter die 4 ältesten authentischen (die dorische, phrygische, lydische und mixolydische) und die dazu gehörigen 4 ältesten plagalischen.

[6]) Bei den Griechen erhielten die 5 ursprüngl. Tonarten jede 2 Nebentonarten, nämlich so, dafs die ursprüngl. gleichsam den *Hauptton, die darüber* (hyper) liegende die *Oberquarte* und die darunter (hypo) liegende die Unterquarte machte. Daher 2 Nebentonarten den Namen der Haupttonarten erhielten, z. B. von der *dorischen (d)* die Hypodorische *(A)* und die Hyperdorische *(g)* u. s. w.

[7]) Allgem. Theorie d. schönen Künste, IV. Bd. S. 546.

3) Die Wiederholung einiger Tonarten, welche auf den ersten Anblick gleich zu sein scheinen, wie z. B. die *hypomixolydische* mit der *dorischen*, die *hypolydische* mit der *jonischen*. Doch durch die Anverwandtschaft der *hypomixolydischen* mit der *mixolydischen* verliert sich die Ähnlichkeit bei der Behandlung derselben mit der *dorischen* Tonreihe; eben so verhält es sich mit der *hypolydischen* zu der *jonischen* Tonfolge. Endlich

4) dafs keine einzige dieser Tonleitern irgend eine Vorzeichnung hat, und dafs z. B. weder der dorischen Tonart das *b* und das *cis*, noch der äolischen das *gis* wesentlich eigen ist, das wir in unserm *D-* und *A moll* gebrauchen.

Was diesen letzten Punkt betrifft, so glaubt man gewöhnlich, das Wesen dieser alten Tonarten bestehe darin, dafs in ihnen *durchaus nur* die Töne der diatonischen Leiter vorkommen dürfen, und dafs sobald man Kreuze und Been gebrauche, man von ihnen abweiche [8]). Ich will defshalb versuchen, ob dieser schwierigere Punkt durch folgende geschichtlich zu belegende Bemerkungen vielleicht einiges Licht gewinnt.

Ob im Mittelalter die Compositionen in den sogenannten Kirchentönen ganz *rein*, d. h. ohne alle Abweichung von der Lage der Töne in der diatonischen Leiter gesungen sind, mag hier dahin gestellt bleiben, obgleich auch schon manches Accidens hineingekommen sein mag. Wenigstens sagt der heil. *Bernhard* (im Anfange des XII. Jahrhunderts), dafs gewisse Töne „*praeter naturam*" eingesetzt seien, „furtim tamen, *ne cantus* similitudinem alterius toni assumere videatur" [9]). Im XVI. Jahrhundert wurden aber, wie sich mit der gröfsten Bestimmtheit beweisen läfst, sehr häufig Accidentien eingesetzt. Seit der zweiten Hälfte jenes Jahrhunderts wurden sie wirklich zwischen die Noten hineingeschrieben, wie der erste Blick in Druck- oder Handschriften aus jener Zeit gibt; früher wurden sie aber, wenn auch nicht geschrieben, doch gesungen. Die Sache verhielt sich aber folgendermafsen:

Durch die mehrstimmige Composition waren Intervalle nöthig geworden, zu denen man die Töne nicht in den Bereich der alten Tonarten fand. So z. B. mufste man im ersten Kirchton, dem sogenannten *dorischen*, um die Cadenz zu bekommen, *cis* statt c singen [10]). Und ähnlich in unzähligen Fällen. In der Figuralmusik war man dadurch schon so weit gekommen, dafs man die alten Tonarten nur noch wenig beobachtete und *Sebaldus Heyden* in seiner „Musica", Nürnberg 1537 in 4. p. 106 sagen konnte: „de industria mihi hic temperabo a longiore tonorum descrip-

[8]) Nicht nur in den gewöhnl. Lehrbüchern wird die Meinung so vorgetragen, sondern auch Männer von ausgezeichneter Kenntnifs des Gegenstandes äufseren Ansichten, welche sie als Bekenner der obigen Meinung vermuthen lassen. So sagt z. B. *A. Blüher*, der Herausgeber des zu Görlitz 1825 erschienenen Choralbuchs, Vorr. p. II.: das *f* sei bei den Alten als Subsemitonium vor *g* vorgekommen, wo aber, wie wir gleich unten sehen wollen, *nicht f*, sondern *fis* gesungen wurde. Eben so der Verf. des vortrefflichen Aufsatzes in der *Eutonia* Bd. 5, Hft. 1 pag. 14., *Vogler*, *Mortimer* u. A.

[9]) Siehe „Musicae activae micrologus *Andreae ornithoparchi*", Lips. 1516 in 4, Blatt 14.

[10]) Zu verwundern ist, dafs so viele Neuere den Alten, die doch wahrlich die strengsten Gesetze des Wohllauts beobachteten, zutrauen, dafs sie in solchen Fällen wirklich das c hätten ertragen können.

tione. Quid enim opus est authentieas ac plagales tonorum, ut vocant, limitationes et cuique illorum superadditas differentias religiosius persequi, quorum *in figuratis cantibus pene nullam rationem haberi* cernimus“? Dies ist gewifs die richtige Ansicht, und man wird bei unbefangener Prüfung finden, dafs *Glareanus* in seinem Dodecachordum oft sehr gesucht ist, um dieses oder jenes figurirte Tonstück irgend einer Kirchentonart zu vindiciren.

Bei dem Choral war es indessen anders. Man componirte in dem „ambitus“ der Tonarten, setzte aber durchaus da, wo die Harmonie es nöthig machte, in den Ober- und Mittelstimmen Kreuze und Been, wenigstens beim Singen ein. Dies nannte man die „Musica ficta“, über welche uns fast alle neuere Werke im Dunkeln lassen. Sie war nach dem *Ornithoparch* a. a. O. „cantus praeter regularem scalarum exigentiam editus“ oder nach *Gregorius Faber* (Erotemata musices practicae, Basileae 1553. 8. pag. 63 etc.): „vocis in vocem contra clavis cantusque naturam permutatio“. Er fährt fort: „Nomen ipsum declarat, voces fingi in clavibus, quibus re vera non insunt. Nam ideo cantus fictus dicitur, quod in *quibuslibet* systematis clavibus alienas voces fingendi potestatem habeat“. Diese „alienae voces“, d. h. die durch Accidentien hervorgebrachten Töne, heifsen auch „peregrinae“. Sowohl *Faber* als *Ornithoparchus* zählen die gewöhnlichen „Claves fictas“ auf, welche sind: *cis*, *cs*, *fis*, *gis*, *as*, *b*. Schon aus diesen beiden Stellen, denen ich noch eine grofse Menge gleichlautender aus andern Schriftstellern des XVI. Jahrhunderts beifügen könnte [11]), leuchtet ein, dafs man den Alten höchstes Unrecht thut, wenn man glaubt, dafs sie nie dem Gehöre nachgegeben und „voces peregrinas“ eingesetzt hätten. Sie sagen selbst (z. B. *Faber* p. 65), es geschehe entweder „ratione necessitatis i. e. necessitate consonantiarum“, oder „ratione suavitatis i. e. ut cantio per se jucunda efficiatur“. *Ornithoparchus* sagt nach Aufzählung der „voc. pereg.“: „Harum omnium exempla tum in plano, tum in mensurali copiosa (!) inveniuntur“. Nun aber findet man im *Ornithoparchus* selbst, so wie beim *Glareanus* und in andern Drucken aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts *keine* Kreuze und sehr selten Been; *folglich* wäre schon hieraus zu schliefsen, dafs oft solche gesungen sind, auch da, wo wir sie nicht geschrieben finden. Dies wird aber auch ausdrücklich an mehren Stellen gesagt, z. B. bei Zarlino „istitutione harmo-

[11]) Hiermit stimmt unter andern auch der Verf. des Aufsatzes: „*Der Choralgesang der böhmischen Kirche zu J. Hufs Zeit*“ in Nr. 28 des 2. Jahrganges der allgem. Leipz. musik. Zeitung ziemlich überein. Er sagt daselbst: „Aus den Choralmelodien“, nämlich derjenigen, die in dem Gesang- und Choralbuch der böhmischen Brüdergemeinde, dessen Ursprung er ums Jahr 1400 setzt, stehen, „geht hervor, dafs die Alten (zu Hussens Zeit und wahrscheinl. noch früher) folgende halbe Töne in ihrer Gewalt hatten: *fis*, *gis*, *cis* . *b* und *es*, jedoch so, dafs *fis*, *gis* und *cis* niemals als *ges*, *as* und *des*“ und *b* und *es* niemals als *ais* und *dis* vorkommen. Ihre Orgeln konnten also in Absicht auf die Tastatur gerade so aussehen, als die unsrigen; nur war die Stimmung vermuthlich so, dafs oben erwähnte Verwechselung nicht stattfinden konnte, wie auch überhaupt bekannt ist, dafs auf den alten Orgeln nicht aus allen Tönen gespielt werden konnte. Übrigens wurden die halben Töne nur alsdann ausdrücklich vorgeschrieben, wenn sie der Sänger nicht von selbst errathen konnte; und z. B. zum Schlufsfall in *a*, *g* und *dmoll* werden *gis*, *fis* und *cis* niemals vorgezeichnet, weil es sich von selbst verstand, dafs *g*, *f* und *c* dazu unbrauchbar waren“. Vergl. „Berliner musik. Zeit.“ 1830 Nr. 37.

niche", terza parte Cap. LI, pag. 263, ed. Venet. 1589. Nachdem er von den Cadenzen gesprochen und bemerkt hat, man könne sie überall machen, wenn man nur die oben p. 232 bemerkte Regel beobachte, nämlich von einer unvollkommenen Consonanz (d. h. bei den Alten von der grofsen und kleinen Terz oder Sexte) zur vollkommenen (d. h. zum Unisono, zur Octave oder Quinte) durch die nächsten Intervalle schreite [12]), fügt er hinzu: „Et ciò si potrà sempre fare in ciascum luogo, *senza porre il segno* della corda chromatica". Und weiterhin: „La natura hà provisto in simil cosa: perciochè non solamente i periti della musica, ma anco i contadini, che cantano senz' alcuna arte, procedono cantando à questo modo per intervallo del semituono".

Eben so sagt *Sethus Calvisius* in der „Melopoeïa", Erfurt 1592, cap. 13. (nachdem er ebenfalls bemerkt, man müsse in den Clauseln durch „Semitonia" fortschreiten): „natura enim in his locis appetit hoc intervallum et elevat quodam modo sonum, etiam signo chromatico (♯) *non adscripto*". Auch aufser den Clauseln fanden Accidenzien statt, so dafs „Vanneo" in der „Musica aurea", Romae 1533 ein eigenes Capitel (37) „de notulis *extra* Cadentias Diesi (d. h. ♯) sustentandis", hat.

Wenn nun aus diesen und ähnlichen Stellen das Einsetzen der Accidenzien unwidersprechlich nothwendig erscheint [13]), so würde eine gründliche Darstellung der „musica ficta" das ganze Wesen der alten Tonarten aufhellen, und sie nicht mehr bleiben, wofür man sie gewöhnlich *hält und* wofür sie auch die Alten oft ausgeben möchten. Denn es war *eine sonderbare Religio* der Alten, die Accidenzien nicht zu verzeichnen, um die Kirchentöne nicht für das Auge zu entstellen. Aber die alte Musik hat auf erstaunliche Weise durch diese Mischung an Mannichfaltigkeit gewonnen, da die *wesentlichen* Töne allerdings die diatonischen bleiben, nach Befinden aber von denselben abgewichen ward.

In den Choralgesängen wird man die *authentische* und *plagalische* Tonart, die dazu genommen ist, nicht verkennen,

1) wenn man auf den Umfang der ganzen Melodie Rücksicht nimmt. Die *authentische* Tonart beobachtet in der Melodie den Umfang von dem Grundton bis zu seiner Octave, die *plagalische* hingegen von dem Grundtone unterwärts bis zur Quarte und oberwärts bis zur Quinte. Ein oder einige Töne über oder unter dem Umfange der Octave heben diesen Unterschied nicht auf;

2) wenn man den letzten Ton der Melodie zum Grundtone macht und alle daselbst vorkommende Intervalle der Reihe nach darüber stellt. Die halben Töne werden sich in der Lage einer von den oben angegebenen alten Tonarten befinden.

Diese Verschiedenheit der Authentizität und Plagalität [14]) gründete

---

[12]) Man sollte also z. B. nicht von der kleinen, sondern von der *grofsen* Sexte zur Octave, nicht von der grofsen Terz, sondern von der kleinen zum *Unisono* bei *Cadenzen* gehen. Er gibt hiervon eine Menge Beispiele.

[13]) Auch *Forkel* „Gesch." Bd. II, p. 514 behauptet dies sehr bestimmt, jedoch ohne die Sache weiter auszuführen.

[14]) Ueber diesen Punkt, der von allen Schriftstellern über diesen Gegenstand als: *Kirnberger*, *Kühnau*, *Marpurg*, *Mortimer*, *Antony*, *Vogler* u. A. nur dunkel geahnet wird, sucht der Verf. des Aufsatzes: „Ueber die so-

sich auf die sogenannte *harmonische* und *arithmetische Theilung* der Octave. *Harmonisch* ist nämlich die Octave getheilt, wenn die Quinte zwischen dem höchsten und tiefsten Tone liegt; z. B. *d A D*, und dann ist die Tonleiter *authentisch*. *Arithmetisch* ist die Octave getheilt, wenn die Quarte zwischen dem höchsten und tiefsten Tone liegt, d. h. wenn man die Quinte des Grundtons zum höchsten und tiefsten macht, und der Grundton nur als *Quarte* des tiefsten Tones erscheint, z. B. *a D. a* oder *h E h*. In diesem Falle heifst die Tonleiter *plagalisch*.

In der *dorischen* Tonreihe sind folgende Melodien zu finden:

Christ ist erstanden etc.

Wir glauben all' an einen Gott etc.

Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin etc.

Vater unser im Himmelreich etc.

Jesus Christus unser Heiland etc.

Lobet Gott unserm Herrn etc.

Christum wir sollen loben schon etc.

Jesu meine Freude etc.

Durch Adams Fall ist ganz verderbt etc.

Erschienen ist der herrliche Tag etc. (s. Beilage Nr. 10 a.) u. s. w.

Jede von diesen Melodien endigt in dem Tone *d*. Wenn man also die Töne, die in einem von diesen Liedern enthalten sind, über den letzten Ton stellet, so wird folgende Reihe zum Vorschein kommen:

$$d \; e \; \widehat{f \; g} \; a \; \widehat{h \; c} \; d,$$

woraus man sieht, dafs diese Melodietöne nicht zu unserm *d moll* gehören, weil da nicht auf dem sechsten und siebenten, sondern auf den fünften und sechsten der zweite halbe Ton sich befindet, sondern zu *d* dorisch. Nicht mufs man sich irre machen lassen, wenn auch die dorische Tonfolge von *e* oder *f* oder *c* anfinge; dies ist dann nur zur Bequemlichkeit der Sänger geschehen und die Lage der halben Töne, wonach man sich richten mufs, bleibt dieselbe; denn zwischen

$$e \; \widehat{fis \; g} \; a \; h \; cis \; d \; e$$

$$f \; \widehat{g \; as} \; b \; c \; d \; es \; f$$

und der obigen Reihenfolge wird das Gehör nicht viel Unterschied finden, da die Folge der halben Töne dieselbe ist und so auch in den übrigen Tonarten.

In der *phrygischen* Tonfolge findet man aufser mehren andern, folgende Gesänge gesetzt:

Ach Herr mich armen Sünder (oder: O Haupt voll Blut und Wunden etc.) s. Beilage Nr. 10 b.

Da Jesus an dem Kreuze stund etc.

Erbarm' dich mein, o Herre Gott etc.

Mitten wir im Leben sind etc.

Ach Gott vom Himmel sieh darein etc.

Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir etc.

---

genannten alten Kirchentonarten und deren gegenwärtigen Werth" in der „Eutonia" 5. Bd. 1831 einiges Licht zu verbreiten, so wie er auch die alten Tonarten, indem er alle Meinungen zusammenstellt und prüft, ganz vortrefflich und belehrend abhandelt.

Christus, der uns selig macht etc.
Herr Gott dich loben wir etc. u. s. w.

In der *lydischen* Tonart haben wir keine gebräuchliche Kirchenmelodie mehr, indem ihr die reine Quarte (*f—b*) mangelt, und als sie mit der Zeit dieselbe erhielt, so war sie der *jonischen* Tonfolge so ähnlich, daſs jeder charakteristische Unterschied verloren gehen mufste. *Sorge* (Vorgemach der musikalischen Composition 1745) sagt: „Man findet aus diesem *Modo* keine Kirchengesänge, weil denen Alten der rauhe *Triton* (übermäſsige Quart), so sich zwischen *f* und *h* befindet, nicht zu Halse gewollt hat, und sie das *h* lieber ins *b* verwandelt haben, woraus sodann ein *Jonicus transpositus* (eine versetzte *jonische* Tonreihe) entstanden".

Die *mixolydische Tonart* enthält aufser einigen andern folgende:

Der Tag, der ist so freudenreich etc.
Komm', Gott Schöpfer, heil'ger Geist etc. (s. Beilage Nr. 10 c.)
Komm, heil'ger Geist, erfüll' die Herzen etc.
Gelobet seyst du, Jesu Christ etc.

Die *äolische* Tonreihe enthält sehr viele Gesänge; ich nenne nur folgende:

Erhalt' uns Herr bei deinem Wort etc.
Wir Christenleut' etc.
Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen etc.
Gekreuzigter, mein Herze sucht etc. (s. Beilage Nr. 10 d.)
Allein zu dir Herr Jesu Christ etc.
Christe der du bist Tag und Licht etc.
Ich ruf' zu dir Herr Jesu Christ etc.
Von Gott will ich nicht lassen etc.
O Traurigkeit, o Herzeleid etc.
Herr ich habe mifsgehandelt etc.
Wer nur den lieben Gott läfst walten etc.
Nun sich der Tag geendet hat etc.
Nun komm der Heiden Heiland etc. u. s. w.

Die *jonische* Tonart ist die allernatürlichste und kommt mit unserm heutigen *C dur* und daher auch mit allen unsern Dur-Tonreihen überein. Sehr viele Melodien findet man in dieser Tonfolge gesetzt, als:

Vom Himmel hoch, da komm' ich her etc.
Allein Gott in der Höh' sei Ehr' etc.
Ein' veste Burg ist unser Gott etc.
Gott, der Vater, wohn' uns bei etc. u. s. w.

In der *hypodorischen* Tonart finden sich, wie überhaupt in den *plagalischen* Tonreihen, nur einige Gesänge, z. B.

O Herr, wend' deinen Zorn von mir etc.
Helft mir Gottes Güte preisen etc.
Gott Vater, der du deine Sonn' etc.

In den *hypomixolydischen* Tonreihen finden sich unter andern:

Veni sancte spiritus etc.
O Lux beata trinitas etc.
Dies sind die heiligen zehn Gebot' etc.
Gott sei gelobet und gebenedeiet etc.
Danksag'n wir alle Gott etc.

In der *hypojonischen* Tonreihe findet sich:

Nun lob' mein Seel' den Herren etc.

Die übrigen *plagalischen Tonarten*, als: die *hypolydische*, *hypophrygische* und *hypoäolische* waren schon, wie die *lydische*, zur Zeit der Reformation aufser Gebrauch gekommen.

Wie verstümmelt, verunstaltet und auf unsere modernen Tonarten reducirt diese alten Tonarten in unsern alten Choralmelodien noch leben, davon kann sich Jeder durch den Vergleich überzeugen. Obgleich man sich in Hinsicht der Melodie noch so ziemlich enthalten hat, sie zu reduciren, so hat man doch in der *harmonischen* Begleitung derselben kein Mafs und Ziel finden können und meistens aus den alten Choralgesängen das *Eigenthümliche*, wodurch sie von unserer modernen Musik so auffallend abstechen und einen gewissen heilsamen Contrast gegen die weltliche Musik bildeten, gänzlich verwischt. Durch diese Kirchentonarten, in welchen die alten Choräle bis gegen das Ende des XVII. Jahrhunderts gesetzt wurden, unterschieden sie sich von allen späterer Zeit, und indem sie gleichsam aus den ersten Jahrhunderten unsers Glaubens, wie eine höhere, heilige Musik herüber tönen, geben sie durch ehrwürdige Erinnerungen an die geweihten Klänge der Vorwelt, denen der Jetztwelt die Weihe wahrer Andacht. Da in ihnen alle chromatisch halbe Tonstufen unsers heutigen Tonsystems ganz ausgeschlossen blieben und die Fortschreitung der Melodie bei ihren eigenthümlichen Schlufsfällen und Ausweichungen eine für unser freilich durch moderne Musik verwöhntes Ohr so unerwartete, oft weit unentschiedenere, aber desto kräftigere Wendung enthielt, so kann man eben darin die einfache Würde des Alterthums und den Zuschnitt strenger Kirchlichkeit nicht verkennen [15]). Diese Beschaffenheit, wodurch sie nicht zum Alltäglichen herabsanken, erwarb ihnen kanonisches Ansehen. Längst sind die Verfasser vermodert, aber ihre *Weisen* selbst haben sich Jahrhunderte erhalten und werden sich, so lange das Wahre und Natürliche im Gebiete des Schönen gilt, forterhalten, während andere aus spätern Zeiten ephemerische Tongebilde waren und bald wieder vergessen wurden [16]). Bei diesem hohen Werthe, den die ältern Choräle haben, die auf jedes christliche Gemüth wie eine heilige Sprache wirken, ist es *Mortimer*, *Vogler*, *Rohleder* u. A. nicht zu verdenken, wenn sie gegen das Reduciren und das Verwischen des Eigenthümlichen der alten Tonarten in den alten Choralgesängen, so nachdrücklich eifern. Versteht man aber unter der Reduction der alten Choralgesänge nichts weiter, als die Bemühung, der alten Melodie mit Hülfe der neuern Fortschritte und der Kunst, das *unnöthige Harte* und *unerträgliche Anstöfsige* zu benehmen, so darf ich wohl, ohne dem verschrienen Reduciren das Wort reden zu wollen, aufmerksam machen, dafs es auch eine nicht nur zulässige, sondern sogar unvermeidliche Art von Reduction, die durch das Einsetzen der Accidentien nach der Reformation schon begann, gibt, und dafs, wenn etwas Altes nicht genügend, das Neue wirklich besser ist, jenes diesem nothwendig weichen mufs.

[15]) In der Beilage Nr. 11 theile ich aus dieser Periode zum Vergleich einige Choräle in ihrer *ursprünglichen* Gestalt mit und mufs hierbei auf folgendes höchst verdienstliche Werk verweisen: „*Sammlung* von Chorälen aus dem XVI. und XVII. Jahrh., der Melodie und Harmonie nach aus den Quellen herausgegeben von *C. F. Becker* und *Gust. Billroth*", Leipz. 1831.

[16]) Zwar finden sich einige unter den alten Chorälen, die des kirchlichen Gebrauchs unwürdig sind; von diesen in der 2. Abtheil. dieses Werks.

§. 101.

Nach dieser Abschweifung kehren wir zu den alten Chorälen zurü und finden eine andere Ursache jener *eigenthümlichen Beschaffenheit* derse ben in der *Harmonie* [17]). Der Choral der Alten wird, wenn man die Ha monie des XVI. und XVII. Jahrhunderts beibehält und in sie sowohl, a in die Melodie die nöthigen Accidenzien einsetzt, in seiner ganzen ecl evangelischen Herrlichkeit dastehen. Die Grofsartigkeit und Macht di ser Harmonien, welche fast nur aus Accorden der ersten Lage bestehe und so dem Volksgesange durch ihre Einfachheit trefflich entsprechen läfst sich am besten aus der Anschauung abnehmen. Ich habe defshalb einige Proben aus Gesangbüchern des XVI. und aus dem Anfange des XVII Jahrhunderts, dem eigentlichen Glanzpunkte der Choralkunst, in der Beilage Nr. 11 angefügt, zum Vergleich aber auch aus der letzten Hälfte de XVII. und aus dem XVIII. Jahrhunderte einige Choräle in ihrer ursprünglichen Gestalt zugegeben. Bei den Chorälen aus dem XVI. und XVII. Jahrhunderte mufs ich aber bemerken, dafs in der angeführten Beilage die Stimmen, die bekanntlich in den alten Gesangbüchern besonders gedruckt sind, auf 2 Linien zusammengezogen und in unsere Tonschrift übergetragen sind, um theils Raum zu ersparen, theils aber auch eine bessere Übersicht zu geben. Würde man nun aber die Choräle des XIX. Jahrhunderts, besonders aber wie sie zum Theil in der Kirche vorgetragen werden (s. 2. Abtheil.), mit diesen vergleichen, so würde man häufig finden, dafs in ihnen die moderne Musik sehr viel gemeistert hat und die Würde des Alterthums, der Zuschnitt strenger Kirchlichkeit meistens verloren gegangen ist.

§. 102.

Bei den mitgetheilten *alten Chorälen* wird auch die oft gänzlich von der jetzigen abweichende Gestalt der Choräle in *rhythmischer* Hinsicht auffallen. Und dies ist eine *dritte Ursache*, die ich oben erwähnte, wodurch die Choräle in Urgestalt ein eigenthümliches Gepräge an sich tragen. Im Verlauf der Zeit sind nämlich bei uns alle Noten der Choräle in gleiche verwandelt, und es ist die Arroganz seichter Halbwisser auf's Höchste getrieben, wenn sie dem Choral aus *diesem* Grunde Vorwürfe der Langweiligkeit, Schwerfälligkeit, Einförmigkeit machen, die ihn zwar nur zu oft in seiner jetzigen, nicht aber in der frühern Gestalt treffen. Freilich sind jetzt Tripeltacte in gerade, lange Noten in kurze, kurze in lange verändert, so dafs oft Töne, die ursprünglich auf gute Zeit fielen, jetzt auf schlechte fallen, und umgekehrt. Die mächtigen Synkopen, welche z. B. den Choral: „Ein veste Burg ist unser Gott", so grofsartig machen, sind auch weggefallen. Erklärbar ist diese Veränderung.

Der Sinn für den Choral nahm bei der ersterbenden Liebe für das Kirchlich-Religiöse überhaupt ab, und damit auch die Fertigkeit des Ge-

---

[17]) Von der *Harmonie* und der *rhythmischen* Bewegung der alten Choräle sagt *Mortimer* nichts. Von ersterer meint er, dafs auf dieselbe weniger ankomme, er auch nicht die nöthigen Hülfsmittel dazu besitze und sie defshalb nicht berücksichtige. Sollten wir aber berechtigt sein, wenn wir anders einigermafsen historisch verfahren wollen, etwas in jeder andern Kunst Unerhörtes zu thun, näml. einen integrirenden Theil aller Musik, die Harmonie, von dem Ganzen, wie es in den Quellen des XVI. und XVII. Jahrh. vor uns liegt, abzureifsen und diesen nach unserer Weise wieder anzusetzen, so dafs die verschiedenart. Elemente zusammengebracht werden?

sanges im Volke. Diese war im XVI. und XVII. Jahrhundert viel gröfser, als man gewöhnlich denkt, worüber die augenscheinlichsten Beweise vor uns liegen. Das Ende des XVIII. Jahrhunderts hingegen, in seiner religiösen Schlaffheit, gestaltete den Choral völlig um, so dafs man den alten kaum in seiner Verstümmelung wieder erkennt, wenn auch die Noten in ihrer respectiven Höhe und Tiefe geblieben sind. Man vergleiche die in obiger Beilage mitgetheilten Choräle: Jesus Christus unser Heiland etc. Aber auch ein theoretisches und historisches Mifsverständnifs trug zur Umgestaltung des Chorals bei. Die Alten sagen nämlich, wenn sie die Choralmusik oder plana, der mensurata oder figurata entgegensetzen, erstere sei: „notularum sub una et aequali mensura simplex et uniformis pronuntiatio sine incremento et decremento prolationis". So *Faber* a. a. O. p. 11 und ähnlich alle Zeitgenossen; *Seb. Heyden* pag. 2.: „Choralis est ea musica, in qua simplex et *paene (!)* unica notularum forma, eodem colore, eandem perpetuo quantitatem extra omnem augmentationem et diminutionem retinet". Man merke wohl auf die letzten Worte. Gleichmäfsig sind im Choral die Noten *in sofern*, als *eine* und *dieselbe* Note nicht bald länger, bald kürzer gemacht wird, wie dies in der musica mensuralis der Fall war, wo, durch die vorgesetzten, die innern und äufsern Zeichen (signa interna et extrema), angedeutet wurde, ob z. B. eine longa 2 oder 3 Breves, eine brevis 2 oder 3 semibreves enthielt. Dies trug die Lehre von den tribus gradibus musicis vor, welche in der Choralmusik nicht vorkommen. Aber keineswegs hatten in letzterer alle Noten gleich viel Schläge, sondern sie veränderten nur nicht ihre respectiven Schläge durch die gradus. Der erste Blick in ein Choralbuch des XVI. Jahrhunderts lehrt dies praktisch. Anders war dies bei der eigentlichen katholischen kirchlichen musica plana, über die wir jedoch hier nicht zu sprechen uns vorgenommen haben. Wenn ich nun keineswegs der Meinung bin, dafs der Choral in seiner Urform wieder in die *Kirche* einzuführen sei, so durfte doch dieser hochwichtige Gegenstand, der eine Hauptseite der evangelisch-kirchlichen Kunst ausmacht, nicht unberührt bleiben.

IV. Capitel.

Die Fortschritte der Musik im Allgemeinen und ihr Einfluſs auf die Kirchenmusik des XVI. und XVII. Jahrhunderts.

§. 103.

Betrachten wir nun auch die Schulen näher, deren Erzeugnisse die praktische Kirchenmusik des XVI. Jahrhunderts ausmachen, so finden wir die *niederländische* [18]), *altdeutsche* und *italienische* mit schon früher genannten Componisten, deren Werke die Musikbücher des XVI. Jahrhunderts, namentlich *G. Rhaw's* (Wittenberg), *Petrus's* (Nürnberg), *Otto von Scotus* (Venedig) Ausgaben, besonders aber „Glareani Dodecachordum" (das zwölftönige System) füllen. Obgleich der mehrstimmige Gesang in viel ältere

[18]) S. die Preisschrift: „Verhandlingen over de Vrag: welke Verdienste hebben zich de Nederlanders vooral in de 14, 15. und 16. eeuw in het Vak der Toonkunst erworven etc., door *R. G. Kiesewetter* en *F. J. Fetis*. Amsterdam, *J. Müller* en Comp. 1829" (deutsch und franz.). Vergl. Anmerk. 25 pag. 49.

Zeit hinaufreichte, so war es doch jenen Schulen aufbehalten, den mehr stimmigen Figuralgesang wenigstens allgemeiner zu machen. Der Contrapunkt erhielt namentlich durch sie eine neue Bedeutung; er erschien in Imitationen der Melodie, in Gegenbewegung, in neuen Accords–Auswei chungen durch ♯, *b* und ♮, und durch die *grofse Septime* (eingeführt durch *Prasperg* aus Merseburg 1501) aufwärts. Die Wesenheit dieser Schule besteht in jener grofsartigen Bearbeitung des „Cantus firmus", wo die Melodie desselben zum Grunde gelegt und mit der erstaunenswerthesten Kunst in allen Stimmen imitationsweise durchgeführt wird. Dieses enge Anschliefsen an die in der kirchlichen Überlieferung gegebene Melodie *ist* wenigstens das *Hervorstechendste* dieser Schulen; sehr häufig aber auch stammen die Melodien vom Componisten selbst her. Mancher möchte nun geneigt sein, jenes Entlehnen der Melodie für eine künstlerische Beschränkung, welche allen freien Flug des Genius habe hemmen müssen, zu halten. Allein wer so urtheilt, möchte nicht den religiösen Geist des Mittelalters und der unmittelbar auf dasselbe folgenden Zeit ahnen; ein Geist, welchem zufolge der Künstler es für sein Höchstes hielt, ganz *in dem* Kirchlichen aufzugehen und sich dem in der Kirche allmählig gebildeten Typus, der nicht als Schöpfung eines Einzelnen, sondern als Ergebnifs *der* unter Autorität des heiligen Geistes bestehenden Gemeinde angesehen wurde, in unbedingter Liebe hinzugeben. Dieses Typische ist das eigentliche Merkmal aller religiösen Kunst; wir finden es im Alterthum besonders in der Plastik; im Mittelalter sowohl in der Malerei als Baukunst; es machte den Gegensatz zur neuesten Zeit, wo Jeder selbst, als Einzelner, schafft. Die ältern Componisten hingegen suchten all' ihr Verdienst darin, ihre Individualität dem Kirchlichen conform zu machen, und *behielten* sich nur den frommen Fleifs vor, der bis ins Einzelne nicht *ermüdet* und *Alles zur Ehre der Religion* thut. So erblicken wir denn in ihren Werken die bewundernswürdigste Kunst in der Durchführung eines Grundgedankens; mit einer Sicherheit und Gewandheit, welche uns oft unbegreiflich erscheint, wird das Thema hingestellt, von einer Stimme nach der andern übernommen und durchgeführt. Wir sehen hier historisch diejenige Form des mehrstimmigen Gesanges entstehen, welche bis in die Mitte des XVIII. Jahrhunderts die herrschende blieb und sich aus dem Wesen der Musik mit Nothwendigkeit deduciren läfst. Der mehrstimmige Gesang sollte nicht blofs ein Zusammensingen mehrer Stimmen sein, von denen die Oberstimme die Melodie vortrüge, die untere aber nur das Geschäft der harmonischen Begleitung hätten; sondern er entstand aus dem Bedürfnifs, die Musik, die Kunst in der Zeit, den Künsten des Raumes näher zu bringen, aus dem Bedürfnifs, nicht blofs *successive* Tonverbindungen zu haben, sondern auch *neben* einander mehre Stimmen einherziehen zu lassen. Wollte man nun diese mehren Stimmen mit einer und derselben Melodie *zugleich* beginnen lassen, so entstand nur ein Unisono; daher liefs man sie *nach* einander einsetzen, doch so, dafs die eine das Thema noch nicht beendet hatte, wenn die andere schon mit demselben begann. Es mufste aber eine Einheit sein, welche diese Stimmen verbände, und dazu diente die *Harmonie*. Diese war das *Mittel* und die *Form*, durch welches und in welcher die Befriedigung jenes Bedürfnisses möglich wurde; zugleich aber erfüllte sie den Zweck, welcher in neuerer Zeit oft als ihr einziger Zweck angesehen ist, die Melodie zu heben und zu verstärken.

Jede einzelne Stimme hob die andere, und die vollständige Harmonie schwebte gewissermafsen als Resultat über allen, um einen Totaleindruck möglich zu machen und ihn zur Einheit zu erheben. Dies ist die historische Entstehung des mehrstimmigen *imitirenden Gesanges* und wir sehen ihn bald nach derselben zu einer grofsen Höhe ausgebildet; von den strengsten *Canons* (damals *Fugen* genannt) bis zur freiesten und feinsten Nachahmung herab geht die Form, in welcher schon *Josquin*, *Senfl* und die übrigen Meister schreiben. Wer freilich theils durch schielende und auf halbem Wege zur Wahrheit stehen gebliebene ästhetische Grundsätze, theils durch einseitige Bildung nur im Modernen verleitet, das Wesen dieser strengen und ernsten Schreibart überhaupt verkennt, der wird von Josquin durch alle Perioden hinab bis auf Händel und Bach nur eitel trockne Verstandesberechnung finden [19]).

§. 104.

Neben jener Auffassung der Harmonie fand aber auch zeitig diejenige statt, wo sie blofs zur Hebung der Melodie, welche entweder im Tenor oder Diskant vorgetragen wurde, angewandt ward. Dieses war der „Contrapunctus aequalis", wo Note gegen Note stand, und er fand der Natur der Sache nach, nur bei kurzen, einfachen, choralartigen Sätzen statt. Denn sollte eine Melodie weiter ausgeführt werden, so konnte dies unmöglich blofs in einer Stimme geschehen, ohne die übrigen von ihrer Selbstständigkeit herabzuwürdigen, und jede Melodie, welche innere Einheit haben soll, kann, als lyrisch nur, von einem gemäfsigten Umfange sein, eben so wie die Länge der metrischen Strophen nicht über einen gewissen Grad ausgedehnt werden kann, wenn man anders die Übersicht über dieselben behalten soll [20]).

§. 105.

Was nun die Wahl der Texte und deren Verhältnifs zur Composition in dieser Periode betrifft, so finden wir, aufser der Messe, theils ältere kirchliche Lieder, wie: „Veni redemptor gentium", „Veni sancte Spiritus" u. s. w., figuraliter componirt, theils und vorzüglich Psalmen, Weissagungen des alten Testaments, und bald geschichtliche, bald rein lyrische des neuen. Der Componist schlofs sich auch hier ganz an die Bedeutung an, welche der kirchliche Gebrauch dem Texte zu der oder der Zeit des Jahres (daher Gesänge de tempore) gab. Es herrschte hierbei fast durchgehends die grofsartige Ansicht des Textes, denselben nur als ein *Ganzes* aufzufassen und die Empfindungen, welche er als ein solches *erregen* konnte, darzustellen, eine Ansicht, welche tief im Wesen der Musik gegründet ist. Denn diese, als eine rein lyrische Kunst kann nur die durch den Text erweckte Empfindung, nicht aber die in demselben dargestellten

[19]) Vergl. „Caecilia" 1829, 39. Heft von Seite 129 bis 141. Berliner musik. Zeit. 7. Jahrg.

[20]) Dies hat man aber in neuerer Zeit, wo man sich über jede historisch aus der Natur der Sache hervorgegangene Form hinwegsetzen zu können glaubte, oft ganz verkannt, und Texte von sehr grofsem Umfange so componirt, dafs nur die Oberstimme die Melodie hat, und so einen fortfahrenden Wechsel der Empfindungen ausdrücken mufs, wodurch alle Einheit aufgehoben wird. Die Unterstimmen schleppen dann gleichsam faul und träge nach, und das Ganze ist in der Regel eine kümmerliche, rhetorisch-sentimentale Arie für Sopran, harmonisch (oder nach Befinden auch unharmonisch!) von den Unterstimmen begleitet. Und doch nennt man das Chorcomposition!

Begriffe wiedergeben; daher müssen alle Texte, welche überhaupt componirt sein sollen, entweder *an sich* lyrisch sein, oder durch *hinzutretende Umstände* ein lyrisches Moment bekommen, welches Moment der Gegenstand der Composition wird. Im ersten Falle ist eine *unmittelbare*, im zweiten nur eine *mittelbare*, relative Composition möglich. Zur ersten Klasse gehören fast alle Psalme, viele prophetische Stellen des alten Testaments und viele des neuen: so z. B. „Laudate dominum, omnes gentes"; „Miserere mei, Deus"; „Gloria in excelsis" etc.; in allen diesen wird die Empfindung entweder der Freude oder der Reue, oder des Vertrauens u. s. w. geschildert. Zur zweiten Klasse gehören dagegen die eigentlichen kirchlichen epischen oder dramatischen Texte, d. h. diejenigen, denen nur die Kirche durch die Bedeutung, da sie ihrem feierlichen Absingen beilegt, lyrisches Moment verleiht. Der Componist componirt dann nicht die Worte, sondern er stellt die Empfindung, welche die kirchliche Feierlichkeit zu der bestimmten Zeit in ihm und der Gemeinde erweckt, in Tönen dar. Der gröfste Theil der Messe z. B. würde an und für sich keine Möglichkeit der Composition haben. Namentlich im „Credo" kann nie und nimmer das einzelne Wort oder die einzelne Partie lyrisch aufgefafst und so componirt werden. Alle Versuche, die man in neuerer Zeit damit gemacht hat, sind unglücklich abgelaufen, und das Lächerliche dieser Behandlungsart hat *Gottfr. Weber* in einem der ersten Hefte der „Caecilia" trefflich dargestellt. Es kann kaum einen unglücklichern Text zu einer unmittelbaren Composition geben, als den des Credo; denn wenn *man den* Wechsel der Begriffe durch stets analogen Wechsel der Empfindung ausdrücken will, so ist vom Anfange bis zum Schlusse keine Einheit und Ruhe. Wie ganz anders aber, wenn die einfache Empfindung, welche der Gläubige in der Kirche hat, und die das ganze Stück hindurch nicht wechselt, durch Töne dargestellt wird! So thaten es die Alten und dieser Auffassung verdanken wir so viele himmlische, herzerhebende Credo's in den Messen. — Das Anschliefsen an die kirchliche Feierlichkeit machte, dafs manche *ganz* uncomponirbaren Texte, doch herrlich componirt werden konnten. So finden wir beim *Glarean* (Dodecachordon; Basel 1547) pag. 377 seqq., die Genealogie Christi nach dem Matthäus von *Josquin* vierstimmig. Einen trocknern Text, wie auch *Glarean* bemerkt, kann es nicht leicht geben; nicht einmal Begriffe, geschweige denn Empfindungen können die blofsen Namen, die er enthält, erwecken, und doch ertheilte ihm die Feierlichkeit der Kirche, in welcher diese Genealogie einen integrirenden Theil ausmachte, ein lyrisches Moment; denn die gläubige Gemeinde hörte in Andacht die Anfänge der Geschichte des Erlösers.

§. 106.

Die Sphäre der Tonleiter hatte sich durch gröfsere Ausdehnung der Orgeltastatur erweitert. Viele Kirchencomponisten wichen von der Form „Alla Capella" (blofs Gesang) ab, und setzten eine Orgelbegleitung zum Gesange, wie es in der Petrikirche in Rom noch gebräuchlich ist [21]). Nur an den höchsten Festen: Weihnachten, Ostern, Pfingsten, war das Hinzutreten anderer Instrumente erlaubt. In der protestantischen begleitete man mit Orgelaccorden, mit Zinken und Posaunen. *M. Agricola*

---

[21]) Die Messen oder Kirchenmusiken, die ausnahmsweise eine Orchesterbegleitung haben, heifsen daher jetzt noch: „Messa in musica".

(1486—1556) aus Sorau in Schlesien, Cantor zu Magdeburg, wo er den *deutschen Choral* einführte, auch die *deutsche Tabulatur* schaffte, beschreibt in seinem Buche: „Musica instrumentalis", die Instrumente des XVI. Jahrhunderts. Es sind folgende: Flöten, Kromphörner, Zinken, Schwiegel, Trumscheit, Bomhart, Schalmeien, Sackpfeifen, Busaun, Felttrummet, Clareta, Türmerhorn, Orgel, Posityff, Portatyff, Regal, Clavicordium (von $3\frac{1}{2}$ Oct.), Clavicymbalum, Virginal, Leyer, Claviciterium, Schlüsselfidel, Theorben, Lauten, Quintern, Discant-, Alt-, Tenor-, Bafsgeigen, Hackbrett, Harfern, Psalterium, Ambos, nebst Zunbeln und Glocken u. s. w. Aufserdem wurden in diesem Jahrhundert erfunden: *Geigen-Clavicembal* (von *H. Hayden*), *Serpent* (von *Guillaume*), das *Clavecin* in Flügelform.

§. 107.

Der erstarrte Kolofs, „Canto fermo", verlor gegen Ende dieses Jahrhunderts nach und nach seinen Nymbus. Man wagte neue *Melodien*, *neue Accorde*, neue Fortschreitungen, neue Ausweichungen, neue Tonarten; der Rhythmus ward lebendiger, die alten langen Tactarten verkürzten sich, *Orlando di Lasso*, gröfster Musikus vor Palestrina (der, beiläufig gesagt, das wahre Singspiel nach Deutschland brachte), brauchte chromatische Gänge, gerade und ungerade Tactarten und die Terz am Schlusse, welche *Glarean* als Consonanz eingeführt hatte; *Clem. de Monteverde*, der Mozart seiner Zeit, schuf den kleinen Septimen-Accord in der Dominante mit der grofsen Terz, veranlafste eine neue Periode durch Harmonie-Bereicherung und Benutzung der Instrumente zur Begleitung der Kirchenmusik; *Em. del Cavaliero* zu Florenz erfand unser Recitativ, auch findet man bei ihm schon bezifferte Bässe; das Accompagnement bei Kirchenmusiken, welches schon 1540 erscheint, bildete sich immer mehr aus, kurz, es begann gegen Ende des XVI. Jahrhunderts eine neue Periode in der Musik in allen katholisch gebliebenen Ländern. Man entfernte sich von der unvernünftigen Künstelei des Contrapunktes, wodurch die Musik, namentlich in italienischen Kirchen, einen neuen Schwung und grofsartigen Charakter bekam, der sich in langen Noten, in einfach fortschreitenden consonirenden Accorden ohne überkünstliche Verschlingungen darstellt. Wie oben §. 54—56 schon ausführlicher erzählt, bildete *Palestrina* die neue Form, und warf die beengenden Schranken über den Haufen. Doch wandelten schon vor ihm: *Dunstable*, *Porta* (1550), *Zarlino* (1520), *Willaert* († 1550), *Joh. Mouton* (1550), *Pietro*, *Aaron*, *Giov. Animuccia* (1500—1569), *Scandenelli* (1550), *Nic. Gombert* u. A.; besonders aber bereiteten ihm den Weg: *Const. Festa*, 1520 geb. in Florenz, *Morales* aus Spanien 1540, der deutsche Roland *Orlando di Lasso* (geb. 1520, † 1593 (1595) als Obercapellmeister zu München), *Nanini* in Rom, sein Zeitgenosse und Nachfolger u. A. [22]).

§. 108.

Zum Schlusse des XVI. Jahrhunderts können wir das Beginnen einiger Beförderungsmittel der Tonkunst, vornehmlich aber der weltlichen, nicht unbemerkt lassen. Nämlich: die Stiftung der *philarmonischen Gesellschaft zu Verona;* die *Conservatorien* (s. oben §. 36); das Entstehen der *ersten musikalischen Dramen*, womit die weltliche Musik besonders begann, und in welchen die Erfindung der *Oper* gemacht wurde. Die Erfinder wa-

[22]) Von *Palestrina* werden noch in der päpstl. Capelle: „Stabat mater", am Palmsonntage, „Frater ego", am grünen Donnerstage, „Lamentationes", am Charfreitage und „Jesus junxit", am Ostermontage aufgeführt.

ren zwei Musiker, *Peri* und *Caccini*, die, indem sie gemeinschaftliche U tersuchungen über die Declamation der alten Griechen und die Art, w sie ihre Dramen, auch musikalisch ausgeführt hätten, anstellten, diese z finden glaubten, in dem eigenthümlichen von ihnen erfundenen Recitati Die *erste Oper* (nämlich nach ihren nothwendigsten und wesentlichsten Be standtheilen) war: *Daphne*, eine Art syllabischen, nicht abgemesse nen Gesanges, eine recitativische Erzählung mit Chören unterbrochen Sie fand Beifall und der Dichter der *Daphne*, *Rinucini*, machte für die ge nannten Musiker eine andere tragische Oper: *Eurydice*. Sie wurde in Florenz 1597 — 1600 bei Gelegenheit der Vermählung der *Maria von Medices* mit *Heinrich* IV. aufgeführt. Im XVII. Jahrhundert wurde sie beinahe durch ganz Europa verbreitet und brachte alle Dichter und Componisten in Gährung, denn die Entdeckung solch eines Neuen und Unerhörten, überdies eines so Glanzvollen und Reizenden, mufste den gröfsten Eindruck machen [23]). Durch den aufregendsten und angeregtesten Beifall, den die Oper überall fand, arbeitete man nun für diese Gattung, und sie wurde etwas Bekanntes. Damit erhielt die Opernmusik einen entschiedenen Einflufs auf alle Gattungen der bisherigen, insbesondere auch auf die Kirchenmusik, in welcher nur Rom und in Rom nur die unmittelbar vom Papste selbst verwalteten Kirchen streng am Besten des bisherigen hielten und bekanntlich dies noch thun. Die *Kammermusik* hingegen, als eine eigene, wahrhaft selbstständige Gattung, die nun, wenn auch weniger im Sinn und in der Bedeutung, doch in der Form und in Allem, was von dieser abhängt, von der Kirchenmusik sich schied; diese, als eine solche, ward von der Oper erst hervorgerufen. Etwas später als die Oper entstand die treffliche Mittelgattung zwischen Kirchenmusik und Oper, die wir unter ihrer Benennung vom Betsaale des *Phil. Neri* kennen. Wir meinen das *Oratorium*. *Veranlassung* gab der Umstand, dafs zur Advents- und Fastenzeit keine Oper statthaben durfte, welchen man für Müfsiggänger durch diesen vermittelnden Styl erträglicher zu machen suchte. Defswegen veranstaltete *Ph. Neri* in seinem Betsaale, neben der Kirche Chiesa nova, in welchem bisher schon moralische Reden gehalten und dazwischen Gesang- und Instrumentalstücke aufgeführt wurden, zum Besten der Armen und Kranken die Ausführung der *Ludi spirituales* oder (nach dem Betsaale genannt) *Oratorien*. *Gelegenheit* gab hierzu wahrscheinlich der Papst *Eugen* IV., indem er die *Bekehrung* des *Apostels Paulus* in Rom auf einem Markte dramatisch mit musikalischer Declamation vorstellen liefs, wobei sich hier und da Chorgesang einmischte. Die dramatisch singende Muse trat also aus dem Kloster, wo schon biblische Geschichten dramatisirt wurden, auf den Markt in die Gaukelbuden, veredelte sich auf der Bühne und erschien wieder als Oratorium in der Kirche. — Ferner hatte sich die *Rhythmopöie* zur Wissenschaft vorbereitet. — Von *Oxford* und *Cambridge* aus werden

[23]) Mehr hierüber findet man in dem Werke: „Le Revoluzioni del teatro musicale italiano, per *Stefano Arteaga*", welches wir auch in einer deutschen Uebersetzung von *Forkel* 1789 besitzen. — Uebrigens weichen einige Schriftsteller von obiger Angabe ab und sehen die Patricier *Peter Strozzi* und *Jacob Corsi* als Schöpfer der eigentlichen Oper an. Manche meinen, die erste Idee zur Oper sei von *Gio. Bardi de Conti di Vernio* ausgegangen, wenigstens sollen sie den Weg gebahnt haben. Vergl. Allgem. musik. Zeit. II. und III. Jahrg., *Fried. Rochlitz's* „für Freunde der Tonkunst", 1. Bd. Allgem. musik. Zeit. 1833, Nr. 10.

akademische Würden, Doctor- und Professortitel in der Musik ertheilt, und zwar nach schweren Prüfungen. In Schweden leuchtete der Tonkunst eine freundlichere Sonne, als *Gustav Wasa* (1523) den schwedischen Thron bestieg und das empörende Gesetz: „für die Ermordung eines Spielmanns, dessen Hinterbliebenen ein Paar Handschuh, höchstens ein Kalb einzuhändigen, womit der Mord gebüfst war", vernichtete und fremde Musiker kommen liefs, die dem Volke über die wahre Kunst die Augen öffnen sollten. *Waelraet* († 1595) führte die *Bobisation*, d. i. die Methode, beim Solfeggiren die Sylben (voces belgicas): *bo, ce, di, ga, la, ma, ni* zu gebrauchen, ein. — *Ornitoparchus* aus Meiningen bestimmt in dem Werke „*Micrologus* musicae activae", ed. Leipzig 1517, den Altargesang, z. B. *c c c h a h* in der Mitte und *c c d e d c* am Schlusse, oder überhaupt die 4 Accente, als: Accentus medius, gravis, moderatus und acutus (vergl. §. 19).

Aus diesem allgemeinen Überblicke der Musik zum Schlusse dieses Jahrhunderts, geht das Resultat hervor, dafs nebst der Steigerung aller Wissenschaften und Künste nunmehr die *begonnene mehrstimmige, harmonische, durch mannichfaltige Tactarten zu charakteristischen Tongemälden strebende, veredelte Tonkunst eine den* letzten Jahrhunderten *eigenthümliche Vervollständigung gewonnen* hat. Mehre Stimmen konnten frei, aber ohne sich zu verlieren, um eine feste Säule tanzen und einen geordneten Chorus bilden. „Unbeschreiblich ist", nach *Herder's* Schilderung [24]), „die Anmuth der Stimmen, die einander begleiten, sie sind Eins und nicht Eins, sie verlassen, suchen, verfolgen, bekämpfen, verstärken, vernichten einander, und erwecken, trösten, schmeicheln, umarmen einander wieder, bis sie zuletzt in Einem Tone ersterben. Es gibt kein süfseres Bild des Ruhens und Findens, des freundlichen Zwistes und der Versöhnung, des Verlierens und der Sehnsucht und der Vereinigung und Verschmelzung als mehrstimmige Tongänge in einem Chore".

§. 109.

Im XVII. Jahrhunderte erhoben sich Künste und Wissenschaften nur langsam, und wie Beide überhaupt in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts in Deutschland durch den unseligen dreifsigjährigen Krieg aufgehalten wurden, sich sogar rückgängig zeigten, so geschah dies auch mit der Tonkunst. Der 30jährige Krieg hatte in der ersten Hälfte Polyhymnia aus Deutschlands Fluren verjagt. Überall ertönte Jammer und Mordgeheul; das deutsche Lied verstummte, und nur die *Musik des Marsches*, um durch den bestimmten Takt den geregelten Schritt einzuüben, wurde erfunden. Doch trug diese schwere Prüfungszeit, in welcher man nirgends als in der Religion, Trost fand und nur zu Gott seine Zuflucht nehmen konnte, aber auch herrliche Früchte des christlichen Glaubens und Wirkens, wie kaum eine nachher wieder. Dies beweisen unstreitig die vielen schönen Kirchenlieder und Kirchenmelodien, die eben aus ihr stammen. Der *Choral* wurde als herzergreifender und innig-religiöser Volksgesang herrlich ausgebildet und befördert, und für das geistliche Lied kann diese Zeit das goldene Zeitalter genannt werden. Denn wie bekannt, war durch *Martin Opitz* ein neuer Zeitabschnitt in der Poesie begründet worden und in Folge des Jammers und Elends, welche der 30jährige Krieg über Deutschland verbreitete, schien sich die Muse der Dichtkunst im Norden

[24]) S. dessen „Kaligone" S. 159.

an der Ostsee einen Zufluchtsort gesucht zu haben. Nämlich in Königsberg waren *Simon Dach* († 1659), *Robert Roberthin* († 1648), *Georg Mylius* († 1640), *Valentin Thilo* († 1662), *Georg Werner* († 1643), *Heinr. Cäsar*, *Heinr. Alberti* u. A., alle von Liebe und Dichtkunst beseelt, zu einem engern Freundschaftsbunde vereinigt und wirkten sehr segensreich für den Kirchengesang.

Erst in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts schlofs sich mit den Erfindungen des vorigen Jahrhunderts das Geheimnifs des innersten Wesens der Musik vollendet auf. Denn als man nach 1650 erst wieder freien Athem schöpfte, regte die Kunst bald auch ihre Schwingen freier, als vorhin.

§. 110.

In *Italien*, wo der Verfolgungsgeist weniger wüthete, konnte sich die Musik zum *Muster emporschwingen* und fast 50 Jahre lang sich als Gesetzgeberin erhalten. Beim Mangel antiker Vorbilder bedurfte sie bei *uns* eines höhern Anstofses. Diesen erhielt sie durch gröfsere Freiheit des Geistes, den selbst die katholischen Länder im Gemenge blutiger Fehden von den protestantischen erhalten haben. Freiere Denkart hatte Einflufs auf bessern Geschmack selbst an den Höfen Österreichs, Frankreichs etc. Doch hatte die italienische Schule auf der einen Seite einen ungemeinen Einflufs auf die deutsche protestantische. Denn fast alle bedeutenden Componisten Deutschlands wanderten entweder nach Italien, oder bildeten sich wenigstens nach italienischen Mustern, wozu sie auch dadurch *viele* Gelegenheit hatten, dafs schon seit den sechziger Jahren des XVII. Jahrhunderts fast an allen deutschen Höfen italienische Capellmeister waren. Von deutschen Componisten, aufser den im III. Cap. dieser Periode genannten Choralmelodien-Componisten, verdienen hier genannt zu werden: *Johann Eckard* um 1600 [25]), *Jacob Hänel* (oder auch *Handl* oder nach dem Lateinischen *Gallus* genannt), geboren 1550, † 1591; *Hans Leo Hafsler* † 1612, dessen Brüder *Jacob* und *Caspar Hafsler*; *Heinr. Grimmius* zu Magdeburg, *Sethus Calvisius* (auch *Calwitz*), geboren 1556, † 1617 als Cantor an der Thomasschule, ein bedeutender Schriftsteller über Theorie der Musik, der aufser andern zu den Psalmen Davids von *Corn. Becker* die Melodien gesetzt hat; *Godescalcus* und *Hieronymus Prätorius* (eigentlich *Schulz*), ersterer 1573, letzterer 1629 gestorben; *Joh. Peter Schweling* (*Swelingk*), geb. 1540, † 1622 zu Amsterdam, wurde für ein *Wunder eines Organisten* gehalten und, weil er die allgemeine Zuflucht der vortrefflichsten jungen Talente Deutschlands war, zu Hamburg nur der *Organistenmacher* genannt; dessen Schüler: *Heinr. Scheidemann*, † 1654 zu Hamburg, *Melch. Schild*, † 1668 zu Hannover, *Jacob Prätorius* zu Hamburg, *Paul Seyfert* zu Danzig, *Samuel Scheidt* (s. unten); ferner: *Johann Knefel*, *Fr. Lindner*, *Joh. Crusius*, *O. Siegfr. Harnisch*, *Greg. Aichinger* († 1621), *Joh. Magirus* († 1631), *Adam Gumpelzhainer*, gab im Anfange des XVII. Jahrhunderts eine Menge von weltlichen und geistlichen Liedern heraus; *Ehrhard Bodenschatz*, † 1636 als Prediger zu Grofs-Osterhausen, war früher Cantor zu Schulpforte, von

[25]) Dieser *Joh. Eckardt* hat auch, wie der Generalsuperint. *H. G. Demme* in seinen „neuen christl. Liedern", Gotha 1799, berichtet, mehre schöne Choralmelodien für seine Vaterstadt Mühlhausen verfertigt. In dem angeführten Werke werden sie zwar mitgetheilt, doch ist nicht bemerkt, welche von ihm seien.

den vielen von ihm herausgegebenen Musikalien, sollen die lateinischen Hymnen noch um 1760 bei den Lectionen und beim Gottesdienste von den Alumnen der Schulpforte gebraucht worden sein; *Daniel Friederici*, ein fleifsiger musikalischer Schriftsteller des XVII. Jahrhunderts; *J. A. Herbst*, † 1660; *Ab. Treu* oder *Trew*, † 1669; *Casp.* und *Christ. Förster*; besonders aber die sogenannten drei berühmten *S.* jener Zeit: *Joh. Herrmann Schein* (s. §. 91), *Samuel Scheidt* (geb. 1587, † 1654 als Capellmeister und Organist zu Halle), der in seinem Hauptwerke: „Tabulatura nova" nicht 6 Linien, wie vorher, sondern nur 5 Linien gebrauchte, und *Heinr. Schütz* (s. §. 91), der Schöpfer der deutschen Oper. Aber nicht hinter ihnen zurück blieben: *Joh. Erasm. Kindermann* († 1655 zu Nürnberg), *Joh. Staden* zu Nürnberg, *Heinr. Schwemmer* († 1696), *Joh. Casp. Kerl* († 1690), *Barth, Sam. Capricorn* (eigentlich *Bockshorn*), *G. Casp. Wecker*, der sich um die Verbesserung des Notendrucks ein besonderes Verdienst erwarb; *Ambr. Profe, Joh. Jac. Froberger* aus Halle, *Gabriel Schütz, Athan. Kircher* († 1680), *Wolfg. Casp. Printz* († 1664 zu Sorau), dessen „Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst", Dresden 1690, 4., den ersten Anfang zu einer deutschen Geschichte der Musik enthält; *G. L. Agricola, Andr. Werkmeister*, geboren 1545 zu Benneckenstein, † 1706 als Organist zu Halberstadt, ein sehr fleifsiger und auch gründlicher musikalischer Schriftsteller seiner Zeit; vergl. §. 29; *Casp. Trost, Joh. Theile* († 1724), *Ph. Krieger* († 1725), *Joh. Kuhnau*, † 1722 zu Leipzig, *Joh. Heinr. Buttstedt* und viele andere später noch zu nennende berühmte Namen. *H. Schütz* studirte 4 Jahre unter *Giov. Gabrielli* in Venedig; unter demselben Meister bildete sich auch *H. L. Hafsler*; *Ph. Krieger* bildete sich in Italien; *J. P. Schweling* reiste nach Venedig zu *Jos. Zarlino*; *J. J. Froberger* wurde zu *Girol. Frescobaldi* nach Rom geschickt; *Joh. Eckard* bildete sich bei *Orlando di Lasso*; *J. H. Schein* sagte zum Theil auf den Titeln seiner Werke selbst, dafs sie im italienischen Geschmack gemacht seien u. s. w. Ja, das Ansehen der Italiener war so grofs, dafs der oben genannte *Joh. Staden* [26]) sich als Paradoxon zum Wahlspruch gemacht hatte: „Italiener nicht Alles wissen, Deutsche auch Etwas können". Aber man würde das Wesen dieser Periode ganz verkennen, wenn man hier an eine geistlose, sclavische Nachahmung dächte; nein, es war ein Einflufs höherer Art, den die Italiener auf unsre Landsleute ausübten, welcher, unbeschadet der Selbstständigkeit der Nationen, in einem freien Austausch der Ideen besteht, nach dem Gange, welchen die Weltgeschichte im Allgemeinen nimmt. Denn von einem nachtheiligen Einflusse fremder Kunst auf die einheimische kann allemal nur dann die Rede sein, wenn der Born des innern Lebens versiegt ist, wie dies z. B. bei der deutschen Poësie im XVII. Jahrhundert der Fall war. Hat aber das Volk noch ungeschwächte geistige Kraft und Frische (und dies hatte diese Periode in musikalischer Hinsicht!), dann kann der Einflufs des Auslandes nur glücklich und von zufälligen Schranken befreiend wirken. So sehen wir *Albrecht Dürer* nach Italien wandern, und ungeschwächt in deutscher Kraft und Originalität nach seiner Rückkehr in Nürnberg malen. Und in der Musik war gewifs keine Schule mehr, als die mittelitalienische geeignet, die ungemessene, ja oft schroffe Kraft ihrer nordischen Nachbaren zu mildern. Daher ging

[26]) Vergl. *Walther's* „Lexikon", Art. *Staden*.

gleich vom Anfange unserer Periode eine grofse Veränderung in der Behandlung der Harmonie vor; mancherlei Härten und Ungefügigkeiten auf die wir noch im vorigen Jahrhundert stofsen, verschwinden; der Takt wird bestimmter (Taktstriche werden allgemein); freier und geschmeidiger wird der Gebrauch der Intervalle und Accorde; früher sehen wir meist nur Grundaccorde in der ersten Lage, jetzt häufig Sextenaccorde und andere Umkehrungen; es kommen häufiger chromatische Fortschreitungen u. s. w. vor. Eine grofse Gewandtheit in der Ausübung der Harmonie gab auch die ebenfalls von einem Italiener, *Viadana* 1607 angeblich erfundene Generalbafsbezifferung, welche zu Anfange des XVII. Jahrhunderts sich mit unglaublicher Schnelligkeit zur Allgemeinheit verbreitete [27]). Eine Erleichterung im Partiturlesen und im Abspielen von Compositionen für Tastinstrumente, war endlich die in diesem Jahrhundert verbreitete Einrichtung, die Tonstücke partiturmäfsig in 2 oder mehre Zeilen, jede zu 5 oder 6, auch wohl zu 4 Linien zu schreiben und zu drucken, indefs man noch im vorigen (XVI.) Jahrhunderte, wie das Beispiel s. Beilage Nr. 12. verdeutlichen mag, auf 8, 10 und noch mehr Linien schrieb, und wobei man oft, um sich die Übersicht zu erleichtern, verschiedene Farben zu Hülfe nahm, z. B. den Discant und Bafs roth, den Alt grün, den *Tenor* schwarz bezeichnete. Doch sind uns die meisten Compositionen für mehre Stimmen noch bis tief ins XVII. Jahrhundert nicht anders, als in einzelnen Stimmen überliefert worden.

§. 111.

Ist aber der Einfluſs der Italiener auf der einen Seite unverkennbar, so nahm auch auf der andern die *protestantische Kirchenmusik* eine eigenthümliche, feste Richtung. Das enge Anschliefsen an den „Cantus firmus" hörte mehr und mehr auf, wenigstens trat an die Stelle kirchlicher alter lateinischer Lieder meist der *deutsche Choral;* öfter aber wählten die Componisten Themata sowohl, als Ausführung selbst. Die letztere war aber, nach wie vor, von jener tiefsinnigen Gründlichkeit und Künstlichkeit, welche wir schon oben besprochen. Die Texte waren meist biblisch und wurden immer allgemeiner *deutsch*, wenigstens in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, und wir finden mehrentheils die „kräftigsten, herzlichsten, trostreichsten Worte der heiligen Schrift" eben so kräftig, herzlich und trostreich componirt. Die innige Vertrautheit, welche damals Jeder mit der Bibel hatte [28]), spricht sich oft in der Wahl und Anwendung der Worte auf eine tief poetische Weise aus. Welch eine Kühnheit des Gedankens, wenn z. B. *Joh. Christ. Bach* die Worte der Motette [29]): „Ich lasse dich nicht,

[27]) *Baini* in dem wichtigen Werke: „Memoire storico-critiche della Vita e delle Opere di G. P. da Palestrina" etc., Rom 1828, meint, dafs schon vor *Viadana* bezifferte Bässe zu finden waren (vergl. §. 107); auch *Kiesewetter* steht ihm die Erfindung des Generalbasses nicht zu; vergl. Allgem. musik. Zeit. 33. Jahrg. 1831 Nr. 16 und 17.

[28]) Selbst noch in dem folgenden Jahrhunderte! Ich erinnere nur an die Anekdote von *Händel*, der die Offerte eines Geistlichen in London, ihm einen Text zu einer Kirchenmusik zu liefern, nicht etwa schmeichelnd, sondern vielmehr übelnehmend mit den Worten: „Herr! ich lese meine Bibel selber", ablehnte.

[29]) Manche schreiben diese bekannte Motette dem *Seb. Bach* zu; sie ist aber von *Joh. Christ*, wie das Verzeichnifs des *Bach*'schen Nachlasses, welches *Emanuel's* Witwe gleich nach dem Tode ihres Mannes herausgab (Hamburg 1789) ausdrücklich bemerkt. Auch hat *Naue* in seiner Motettensammlung den richtigen Namen vorgesetzt.

du segnest mich denn, mein Jesu", aus 1 Mos. 32, 27. entlehnt (wo sie der Gotteskämpfer, Israel, spricht), und in der Schlufsfuge den dritten Vers des trefflichen Chorals von *Hans Sachs*: „*Warum betrübst du dich, mein Herz*", einwebt. Freilich darf auch nicht geläugnet werden, dafs da, wo nicht biblische Worte gewählt wurden, die Texte aus der geschmacklosen Dichterschule, aus dem XVII. Jahrhundert waren und dafs ihre Geschmacklosigkeit, welche sich bald in hochtrabenden Redensarten, bald in einem widerlichen Mysticismus, bald in beiden zugleich aussprach, auch oft die Composition ansteckte. Besonders finden wir in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts, wo die Technik des Kirchenstyls zu einem so hohen Grade der Vollkommenheit ausgebildet war, dafs, wie gewöhnlich in solchen Fällen, auch hier die Manier herrschend wird. Und dies war nicht blofs bei der Figuralmusik, sondern auch beim Choral der Fall. Die stets ungeschwächte und reine Kraft, durch welche das XVI. Jahrhundert so einzig dasteht, war gröfstentheils verloren; die Choräle wurden meist nach einem gewissen Leisten gemacht, und am Ende des XVII. Jahrhunderts beginnt schon die Weise des Chorals, welche *P. Mortimer* [30]) treffend die *menuettenartige* nennt, jedoch erst in den Anfang des XVIII. Jahrhunderts setzt. Dergleichen mehr weltliche als kirchliche Melodien waren unter andern: „Triumph! es kommt die Stunde" etc., „Grofser Prophete, mein Herz begehret" etc., „Triumph! Triumph! es kommt mit Pracht" etc., „Frohlocket ihr Völker, frohlocket mit Händen" etc., „Heiligstes Wesen, unendliche Wonne" etc., „Ach alles, was Himmel und Erde umschliefst" etc., „O du Liebe" etc., „Friede, ach Friede, ach göttlicher Friede" etc., „O Ursprung des Lebens" etc., „O fröhliche Stunden" etc., vergl. pag. 139. Überhaupt fing man jetzt schon an, die alten Weisen durch einen gewissen Schlendrian in der Melodie und Harmonie ganz abzuschwächen und durch eine Menge Zwischennoten unkenntlich zu machen.

§. 112.

Von dem Instrumentale, welches in dem XVII. Jahrhundert in der Kirche schon wichtiger wird, erwähnen wir hauptsächlich die Orgel, die überhaupt ein äufseres Mittel war, die Tonkunst zu der höhern Stufe zu bringen, welche wir im XVIII. Jahrhundert bemerken. Der begeisternde Gesang in den evangel. Kirchen, welcher in diesem Jahrhundert noch mehr geweckt ward, ist gewifs ein Hauptantrieb zu ihrer Vervollkommnung gewesen. Vorzüglich verbesserte man in lutherischen und calvinischen Kirchen die Orgeln, vervollkommnete die Register, erfand einige Orgelstimmen, wendete die gleichschwebende Temperatur an, und trieb den Umfang

der Claviatur bis dreigestrichen c, mit 4 Octaven und 2 Octaven Pedal. Vergl. oben I. Abschnitt III. Capitel. Nun übten sich die Organisten, und viele zeichneten sich durch hohe Kunstfertigkeit und Phantasie aus. Am Ende des XVII. bis über Mitte des XVIII. Jahrhunderts *hinaus, stand kein Musikus höher, als ein berühmter Organist.* Man reiste zu berühmten Orgelspielern, um sie zu hören, z. B. *J. S. Bach* zu dem alten *J. A. Reinecke* nach Hamburg. Schon im XVI. Jahrhundert hatten bedeutende Componisten für die Orgel gearbeitet; ihre Werke sind gröfstentheils in der

[30]) Vergl. dessen Werk: „Der Choralgesang zur Zeit der Reformation" etc. pag. 147.

deutschen Tabulatur aufgeschrieben und gedruckt. Zu den wichtigs gehören die von *Jobin*, *Neusiedler*, *J. Paix* und *Schmid.* Sie enthalten, weit sie Kirchencompositionen betreffen (denn auch Volkslieder und Voll tänze sind in ihnen in grofser Anzahl zu finden), gröfstentheils auch Co positionen anderer grofser Meister, z. B. *Josquin's*, *Lassus* u. A. für die O gel arrangirt. Im XVII. Jahrhundert ist der bedeutendste Orgelcomp nist *Samuel Scheidt* aus Halle, ein Schüler des berühmten *Schweling* Amsterdam, und seine „Tabulatura nova", Hamburg 1624, 3 Th. in Foli enthält einen reichen Schatz der herrlichsten Compositionen, unter dene sich vorzüglich die variirten Choräle durch ihre Einfachheit und Kun der Durchführung auszeichnen. Aufserdem enthält jenes Werk noch Phan tasien, Canons, Volkslieder und Tänze. Wie hoch schon damals die Kuns in technischer Fertigkeit des Orgelspiels gestanden habe, beweist die eine Werk hinlänglich. Die Ausführung der Stücke, welche nicht blofs in grofsen und offenen Noten, sondern bis auf 32theile herab die schwierigsten Passagen enthalten, würde manchem jetzigen Orgelspieler fast unmöglich sein, und erfordert dieselbe Gewandtheit, wie die *Bach'schen* Stücke; dennoch sagt *Scheidt* auf dem Titel des 3. Theils, die Stücke wären componirt: „in gratiam praecipue eorum, qui absque celerrimis coloraturis organo ludere gaudent"! — Von den berühmtesten Orgelspielern und Componisten des XVII. Jahrhunderts, die aber zum Theil schon bis zum Anfange des XVIII. Jahrhunderts reichen, verdienen aufser den schon genannten: *Samuel Scheidt* aus Halle, *Heinr. Scheidemann* zu Hamburg, *Paul Seyfert* zu Danzig, *Melch. Schild*, *Jacob* und *Michael Prätorius*, *J. P. Schweling* zu Amsterdam, *Joh. Eckard*, *Joh. Staden*, *J. C. Kerl*, *Joh. Kindermann* zu Nürnberg, *J. J. Froberger*, *J. R. Ahle* und dessen Sohn *Joh. Georg* († 1706), *And. Werkmeister*, *J. H. Buttstedt* u. A. m. bemerkt zu werden; *Joh. Theile* († 1724 zu Naumburg) mit seinen Schülern: *D. Buxtehude* († 1707 zu Lübeck), *Hasse* und *Zachau*; *Heinr. Schwemmer* († 1696 zu Nürnberg) mit seinen Schülern: *Joh. Pachelbel* († 1706 zu Nürnberg), dessen Sohne *Hieronymus*, *Nic. Deinl*, *Joh. Krieger*, *Joh. Gabr. Schütz* und *Max. Zeidler*; ferner der Vater des wahren Orgelspiels in Italien, *Girolamo Frescobaldi* zu Rom; *Store* in Stuttgart, Herausgeber des *ersten Choralbuchs*; *Joh. Adam Reinecke* (1722 gestorben zu Hamburg im 100. Lebensjahre); *Enno*, der zuerst die Wörter „Allegro, arioso, Presto, affettuoso" gebrauchte; *Joh. v. Ende* zu Cassel, *Joh. Engelbrecht* zu Einbeck, *Schener* zu Ulm, der seine eigene Compositionen 1664 in Zinnplatten gestochen hat; *V. Lübeck*, erst in Stade, dann in Hamburg Organist; *E. Low* zu Oxford, *Georg Motz* zu Tilsit, *Joh. Christ. Bach* zu Arnstadt, Bruder des Vaters von *J. S. Bach*; *G. D. Leiding* zu Braunschweig, Schüler von *Reinecke* und viele Andere.

§. 113.

So wie die Orgel als Hauptinstrument eine Ursache des schnellen Schrittes der Tonkunst nach ihrem Gipfel war, so war es die *Vervollkommnung der übrigen Instrumente* auch. Beim Gesange hat die Thätigkeit der Stimmwerkzeuge indirecte, ästhetische Wirkung; beim Instrumentspiele sind die Wirkungen im höchsten Grade ästhetisch. Die Begleitung der Singmusik war bis dahin noch sehr arm; die Instrumente blieben in enge Sphären gebannt; ihre Unvollkommenheit lähmte die Flügel der Tonsetzer; die Spieler konnten zu keiner bedeutenden Virtuosität

gelangen, weil die Instrumente nicht Umfang genug hatten, und nur wenige Tonarten verstatteten. Man mufste, um Abwechselung der Tonarten zu gewinnen, verschiedene Instrumente gebrauchen. Die gemeinen *Flöten* hatten keine Klappen, man gebrauchte sie nur in den *D*-, *A*- höchstens in den *G*-Tönen; die *Hoboe* nur in den *C*-, *F*- und *B*-Tönen; *Clarinetten* gab es noch nicht, diese erfand erst *Joh. Christ. Denner* um 1690, der auch die „Flauto traverso" verbesserte. *Scarlatti* brauchte kleine tragbare Orgeln. Wenn es hoch kam, so begleitete man den Gesang noch mit Theorben, Harfen, Lauten; bei Kirchenmusiken, auf Thürmen, gebrauchte man die ungeschlachten *Zinken* zu der obersten Stimme der Alt-, Tenor- und Bafsposaunen. Das flügel- oder harfenförmige *Clavecin* vervollkommnete sich auch im Umfange und ward Concertinstrument. Die *Violine* oder die *Klein-* oder *Discantgeige* wurde erfunden oder erhielt vielmehr ihre jetzige Gestalt [31]). Bis dahin waren nur die *Rebec* (petit violon?) mit 3 Saiten, *Bratsche* (Viola, Mittelgeige oder Tailles genannt) mit 4 Saiten, und die „Viol' d'amour" mit 5 bis 7 Saiten im Gebrauch. Alle 3 Instrumente waren quartenweise gestimmt, nach der Idee der antiken Tetrachorde. Die berühmten Geigenmacher in *Cremona*, *Ant. Amati*, *Hieron. Amati*, *Nic. Amati*, *Ant. Stradivarius*, auch der Tyroler *Jac. Stainer* gaben der Violine die bequemste Form für den menschlichen Arm und die menschliche Hand, mit der für die 4 Finger schicklichere Quintenstimmung. Bis dahin (1680 — 1720) spielte man, weil die Instrumente überhaupt mit den Singestimmen zusammen gingen, folglich die Stimme der Violine an die Höhe der Sopranstimme gebunden war, nur auf der $\overline{\overline{e}}$-Saite bis $\overline{\overline{a}}$. Seit 1690 wagte man den ersten Finger in $\overline{\overline{g}}$ einzusetzen, und so bis $\overline{\overline{c}}$ zu reichen. Dadurch veranlafst, wagten auch die Opern- und Oratoriencomponisten die *Canto*-Stimme bis $\overline{\overline{c}}$ zu treiben. *A. Corelli* (1653 — 1713) brachte die Violine in Ruf, welcher zuerst in $\overline{\overline{a}}$ einsetzte und dadurch eine Revolution im Instrumentalspiele bewirkte. Die Geige kam später durch *Scarlatti*, *Tartini* u. A. in die Mode, indem ihre schönen, vollen Töne, ihre edlen, singenden Melodien und ihre empfindungsvollen Vorträge Allen gefielen. Man blieb noch 1770 in der Sphäre von drittehalb Octaven — allgemein in Europa, nur *A. Lolli* erregte zuerst mit Läufen und Sprüngen in unerhörte Höhe —

[31]) *Violino* ist das Verkleinerungswort von *Viola*, woraus hervorgeht, dafs die Viola älter sein mufs. Ueberhaupt haben die Streichinstrumente ein sehr hohes Alter. In Frankreich sollen dieselben unter *Carl* dem Grofsen schon eingeführt gewesen sein. *Forkel* in seiner Geschichte d. Mus. Th. 2. S. 721, gibt vom Jahre 1203 eine Nachricht, welche beweist, dafs damals schon Geigeninstrumente bekannt waren. Sie lautet: „In dussem Jare geschah ein Wundertrecken by Stendal in dem Dorppe gehrten Ossemer, dar sat de Parner (Pfarrer) des Midweckens (Mittwoche) in den Pingxsten und veddelte synen Buren to dem Danse, da quam ein Donreschlach, unde schloch dem Parner synen Arm aff mit dem Veddelbogen unde XXIV Lüde tod up dem Tyn". Vergl. auch die Abhandlung von *Fr. Rochlitz*, Leipz. allgem. musik. Zeit. 1832 Nr. 22, wo erzählt wird, dafs schon auf sehr alten Gemälden und Darstellungen, wie z. B. auf den bewundernswürdigen Metallthüren der Taufcapelle zu Florenz, eine jugendliche Mannsgestalt steht, die auf einer 5seitigen Viola spielt. Diese Abbildung findet sich in *Gozzini's* Werke: „l'tre porte del battisterio di S. Giovanni" etc., Firenze 1821.

weßhalb man ihn auch scherzweise den *musikalischen Luftspringer* oder *Seiltänzer* nannte — allgemeines Staunen, 1770 — 1780. In neuester Zeit haben bekanntlich *Kiesewetter*, *Paganini*, *Lafont* und hundert andere Virtuosen (vergl. §. 133) zu viertehalb Octaven das „Non plus ultra" getrieben. — Die Violine wurde von jener Zeit an das allgemeinste Instrument und diente dem Theater, dem Tanzboden und auch der *Kirche*.

§. 114.

Als der Wettkampf der schönen Künste gegen das Ende des XVII. Jahrhunderts und zu Anfange des XVIII. Jahrhunderts zur Entscheidung kam, endigte er sich zum Vortheil der tönenden Kunst. Die Musik, besonders die moderne, gewann im civilisirten Europa eine seltene Höhe in einer neuen Sphäre, nämlich der *sensitiven*, *intellectuellen* Harmonie — die sie gänzlich von der antiken Einfachheit, und noch mehr von der Einfalt ungebildeter, unchristlicher Nationen geschieden hat. Die Kirchenform der Musik verbessert sich wenig, ja sie bekommt in manchen Ländern tödtliche Stöfse. Das englische Parlament erklärt die musikalische Liturgie für abergläubisch, verbannt die Musik aus den Kirchen, vernichtet Choralbücher und Orgeln 1644. Doch erklärt das Oberhaus 1664 die Musik wieder für das kirchliche Ritual nothwendig; die Reformirten werden unterdrückt, der Kirchengesang geht eine Zeitlang abwärts, der Choralgesang der böhmischen Brüder schwand schon zu Anfange des XVII. Jahrhunderts. In Italien zeichnen sich die Componisten weniger aus, als in Deutschland; aber desto mehr in der Erhebung und Erweiterung der jüngern Erfindung: des *musikalischen Drama's*, welches sich der Triplicität: der *Melodie*, als materieller Erzeugung, des *forte* und *piano*, als dynamischer Kraft, der *Harmonie*, als Vervielfältigung der Tonreihen, und nun auch des *charakteristischen Zeitmafses* und der Verzierung bemächtigt hatte. *G. B. Lully* († 1689), Erfinder der *Menuetts* i. J. 1653, der die *Blasinstrumente* beim Orchester und die *Fuge* bei seiner Instrumentalmusik zuerst einführte, ferner weibliche Rollen mit Weiberstimmen besetzte, und der Schöpfer der französischen Oper und überhaupt des Nationalgeschmacks wurde; *Giac. Carissimi*, Verbesserer des *Recitativs* und der *Arie*, so wie auch der Erste, welcher die Instrumentalbegleitung zu seinen Motetten hinzufügte und in der Kirche einführte, und *Alessandro Scarlatti*, der das Ritornell, die Begleitung der Violine, das Arioso einführte, waren die glänzendsten Sterne dieser Zeit in Italien. Als Kirchencomponist ist hier *Greg. Allegri* († 1652) der Schöpfer des weltberühmten „Miserere", welches bis jetzt noch in der Charwoche zu Rom aufgeführt wird [32]), so wie als Orgelspieler der obenerwähnte *Frescobaldi* zu nennen. Die Verbesserungen des Recitativs, der Arie in der Cantate und mannichfaltigere Figuren des vorher höchst einfachen, zugleich aber auch durchaus steifen und schwerfälligen Basses durch jene Genie's veranlafst, kommen durch *Cesti*, *Schütz* und *Theile* nach Deutschland, so wie sie durch *Lully* nach Frankreich kamen.

Allen diesen Genies verdanken wir eine neue Periode in der Ton-

[32]) Schilderungen des Eindrucks, welches dieses „Miserere" gemacht, findet man in *W. Heinse's* „Hildegard von Hohenthal" Th. 1 p. 18; Capellm. *Reichardt's* „gelehrtes Deutschland" 1796, 3 St. p. 413—426; Dr. *Burney's* „Reisen", in *Cramer's* „Magazin", in *G. A. Jacobi's* „Briefen aus der Schweiz und Italien".

kunst; ob sie aber für den spätern Kirchengesang, die Kirchenmusik und das Orgelspiel überhaupt so segensreich geworden ist, das werden wir im folgenden Abschnitt erkennen lernen.

III. Abschnitt.

Verbesserungs-Periode.

Von 1700 bis auf unsere Zeit.

I. Capitel.

Die Fortschritte in der Musik im Vergleich zur Kirchenmusik.

§. 115.

Im XVIII. Jahrhundert entwickelte sich der menschliche Geist immer mehr in einzelnen Theilen der Wissenschaften und Künste. Auch die Musik blieb nicht zurück. Schon zu Anfange des XVIII. Jahrhunderts sammelte man die einzelnen Gesetze und brachte sie in ein wissenschaftliches System. Die musikalische Theorie bildet sich aus. Wie man in den Sprachen bessere Grammatiken schreibt, so schaffen bessere Theorien für die Tonkunst besonders *Joh. Dav. Heinichen* (geboren 1683, † 1729 als Capellmeister zu Dresden), *J. J. Fux* [33]) (geboren 1660, † 1735 als k. k. Hofcapellmeister in Wien) und *Joh. Mattheson* [34]) (geboren 1681 zu Hamburg, † daselbst 1764 als Capellmeister und Canonikus). In derselben Zeit, wo die Weltgeschichte im allgemeinen Sinne darzustellen von fleifsigen Gelehrten versucht wird, erscheinen auch Musikfreunde, welche die Geschichte der Musik zum Gegenstande ihres Fleifses machten. Und so wie sich für die Wissenschaften einzelne Akademien zur besondern Cultur bilden, z. B. für Physik, alte Literatur, Malerei u. s. w., so treten auch an mehren Orten Gesellschaften zu theoretischer und praktischer Musik zusammen. In England entsteht die „Academy of ancient music" (1710), und in Schweden eine Akademie der Musik zu Stockholm.

§. 116.

Zur Erweiterung der Kunsttechnik mufsten aber noch neue Instrumente erfunden und alte verbessert werden. Das *Violoncello* entstand im Anfange dieses Jahrh. aus der *Viola di Gamba* durch *Tardieu* 1730. Das *Pianoforte* erfand 1717 der nachherige Organist zu Nordhausen *Ch. G. Schröder*, als er noch Kreuzschüler zu Dresden war. Das Pianoforte, anfangs in Clavierform, später auch in Flügelform, machte die gröfste Revolution, kam aber erst durch die Verbesserung *Friederici's* in Gera, *Stein's* in Augsburg, *Silbermann's* u. A. zum allgemeinen und allgemeinsten Gebrauch;

---

[33]) Sein Lehrbuch ist lateinisch unter dem Titel: „Gradus ad Parnassum" etc. geschrieben und 1725 zu Wien in Folio gedruckt. Es gilt nach einem vollen Jahrh. als Handbuch der Composition noch für classisch und ist fast in alle Sprachen Europa's übersetzt worden. Auch seine zahlreichen Kirchencompositionen gelten als Muster, und werden in Archiven gleich Heiligthümern aufbewahrt.

[34]) Er schrieb 88 theoretische Werke, unter andern: „eine grofse Generalbafsschule", „Organistenprobe", „der vollkommene Capellmeister", „Ehrenpforte" u. s. w.

denn es ist jetzt ein Instrument, welches in keiner gut meublirten Stube fehlen darf. Das *Hautbois* kam von 1735 — 1770 in Ruf; *Flöte*, *Clarinet*, *Waldhorn* u. a. wurden verbessert, alle Orchesterinstrumente, namentlich die *Geige* (vergl. §. 113), vervollkommnet und viele neue Instrumente entstanden, die aber zum Theil auch geschwind wieder verschwanden. Vergl §. 134.

§. 117.

Schon zu Ende des XVII. Jahrhunderts hatte die Musik, wie wir in vorigen Abschnitte gesehen haben, ziemliche Fortschritte gemacht und zwar nicht sowohl in der Ausübung, als vielmehr in demjenigen Theile ihres innern Mechanismus, der dem Verstande am meisten zu thun gibt, nämlich in der *Harmonie*. Alle musikalische Kunst und Gelehrsamkeit vereinigte sich in ihr, und die Kenntnifs des Contrapunktes war das Einzige und Höchste, was man von einem Meister forderte, der alles geleistet hatte, um Bewunderung seiner Kunstgenossen auf sich zu ziehen, wenn man ihm keine Fehler gegen die Grammatik (den strengen Satz) Schuld geben konnte. *Melodie* und *Rhythmus* achtete man weniger. *Die* erstere wurde durch die Anhänglichkeit an die Psalmodien und alten Kirchentonarten sehr eingeschränkt; auch konnte sie bei einer Musik nichts gewinnen, welche mehr für das Gesicht (in der Partitur) als für das Gehör bearbeitet wurde. Und gegen die Ausbildung des Rhythmus sträubte sich der herrschende schleppende Choralgesang sowohl, als der Geist der Nation überhaupt.

§. 118.

Die allein geschätzte Harmonie konnte sich jedoch dem Ohre wenig empfehlen, weil der Mangel einer reinern Temperatur nicht, wie in Italien und Frankreich, durch den Gesang ersetzt oder weniger auffallend gemacht werden konnte. Mit einem Worte, die altdeutsche Schwerfälligkeit und Gehörlosigkeit contrastirte zu sehr mit dem Feuer und dem Schönheitssinn italienischer und französischer Meister. Dem XVIII. Jahrhunderte war es daher aufbehalten, der deutschen Tonkunst einen mächtigen Schwung zu geben und dadurch, dafs es bis zur Mitte desselben (vergl. §. 110) Italiens gefühlvollere Lieblichkeit und Frankreichs Energie mit deutscher Gründlichkeit zu vereinigen suchte, dafs deutsche Genie's, gleich emsigen Bienen den Blüthenstaub ausländischer Kunst in ihre Heimath trugen und mit eigenthümlicher Kraft verarbeiteten, dadurch gelang es unserm Vaterlande, noch im XVIII. Jahrhunderte jenen beiden Nationen Respekt gegen *deutsche Musik* einzuflöfsen.

§. 119.

Das Eigenthümliche der deutschen Tonkunst bestand wenigstens in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts darin, dafs sie mehr als mechanische Kunst gehandhabt wurde, welche nur ergötzt, indem sie zu denken (d. h. zu rechnen) gibt. Auch stand sie bis auf die letzte Hälfte desselben Jahrhunderts, das etwa ausgenommen, was der Luxus der Fürsten für sie that, unter der Vormundschaft der Kirche. Dieser Umstand erklärt es daher, warum damals unter den 3 Haupttheilen des innern Mechanismus der Tonkunst (Melodie, Harmonie und Rhythmus) nur die Harmonie vorzügliche Verehrer fand. Die Orgel war das Hauptinstrument, das unter allen die Harmonie in ihrem gröfsten Glanze zeigen konnte. Denn schon früher reizten die Verdienste mehrer Italiener, z. B. eines

Bernhardo, *Gafforio*, *Zarlino* u. A. zum mehrstimmigen Gesange und Spiele und zur Untersuchung des Verhältnisses der Intervalle. Durch Einführung des Sologesanges that man den contrapunktischen Künsteleien keinen Einhalt; nicht viel mehr bewirkte man mit der *Oper*, ob sie gleich den Grund zu nachmaligen Veränderungen des Geschmacks legte. In diesem Zustande kam die Tonkunst nach Deutschland, wo sie nur unter der Ägide der Religion Schutz finden konnte. Der Deutsche vertiefte sich nun in das Studium der Harmonie, that es hierin bald den Italienern gleich und zuvor, schränkte sich aber hierauf noch lange nachher fast ganz ein, als in Italien ein Caldara, Marcello, Valotti, Leonardo Leo, Thom. Boy, Vinzi, Pergolese, N. Jomelli (Erfinder des „crescendo" und „diminuendo"), *Francesco Durante*, *Duni* u. A. nicht nur melodiöser arbeiteten, sondern man dort sogar auf das andere Extrem, die Vernachlässigung der Harmonie verfiel. Besonders auffallend war dies im protestantischen Deutschland, und zwar in dem Theile, der von Italien am weitesten entfernt lag. Hier verschmähte noch der Religionscultus (und aufser demselben galt die Beschäftigung mit Musik, wo nicht für sündlich, doch für unnützen Zeitvertreib [35])), die Vermischung des Theaterstyls mit dem ursprünglichen Kirchenstyle, welche in katholischen Gegenden (zur Anlockung des Volks und der Protestanten) Eingang fand. Die Andacht sollte in diesem (dem nördlichen) Theile Deutschlands nicht Begeisterung durch Reiz und Betäubung der Sinne, sondern durch ernstes, grübelndes Nachdenken sein. Zur Unterstützung derselben war die Cultur der Harmonie überaus wichtig; denn was konnte dieses Grübeln mehr unterhalten, als eine Fuge u. dergl., welche auf der Orgel, gut vorgetragen, selbst dem Nichtkenner gefällt. Das Übersinnliche des Gegenstandes und ein dem angemessener (oft unpoëtischer und sogar unverständlicher) Text verstattete allen contrapunktischen Künsten und Kunststücken freien Spielraum, weil die Worte wenig mehr Werth, als die Sylben der Solmisation hatten [36]).

§. 120.

So war es also das natürliche Schicksal der deutschen Tonkunst zu Anfange des XVIII. Jahrhunderts, nur auf den Mechanismus der Tonkunst und zwar auf isolirte Bearbeitung der Harmonie eingeschränkt zu werden. Freilich mufs erst der Mechanismus einer Kunst zu einem hohen Grade ausgebildet sein, wenn sie zu eben so mächtigen Wirkungen auf cultivirte Menschen reif werden soll, wie sich dergleichen bei ihrem frühesten Gebrauche auf rohere, mehr empfindende als denkende Menschen hatte. Weit entfernt also, unsere ehrwürdigen fleifsigen Vorfahren, um ihrer Schwerfälligkeit und Kleinlichkeit willen, die sie in Kunstsachen zeigten, herabzusetzen, wollen wir ihnen vielmehr für die mühsamen Anstrengungen danken, womit sie die Regeln der Harmonie durch Beispiele entwickelten. Denn was der Maler ohne Zeichnenkunst, der Philosoph ohne Logik, das ist der Musiker ohne Harmonik, ein tönendes Erz und eine klingende Schelle.

---

[35]) Pastor *Göz* zu Hamburg zählte noch 1748 die weltliche Musik zu den Lockungen des leidigen Satans.

[36]) Die *Amenfugen*, von denen *J. S. Petri* in s. „Anleit. z. prakt. Musik" pag. 88, so witzig spricht, waren lange ein beliebtes und belobtes Steckenpferd der Cantoren und Kirchencomponisten.

§. 121.

Doch wir finden noch in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts gleichsam einen Vollender des Gebäudes der Harmonie. Hoch und hell strahlt der Name *Johann Sebastian Bach* vor allen Tonkünstlern des vorigen Jahrhunderts. Er war der gröfste, tiefsinnigste Harmonist, der Alles, was Italien und Frankreich für die reine Musik gethan hatte, übertraf, der seine musikalische Mitwelt, die doch an gelehrte Werke gewöhnt war, in Erstaunen setzte, und der Nachwelt noch unübertroffene Meisterwerke lieferte. Denn in dem Fache, worin er glänzte, im gebundenen Style, steht er unübertroffen da. In seinen zahlreichen Werken, alle mit dem wundervollsten Reichthume der Modulation und kunstvollsten Stimmenführung ausgestattet, besteht die Harmonie aus einer Verwebung mehrer Melodien, die zugleich alle so sangbar sind, dafs jede zu ihrer Zeit als Oberstimme erscheinen kann und wirklich erscheint. Obgleich der Einfluſs, den *J. S. Bach* (1685 — 1754) und seine Zeitgenossen: *Georg Friedr. Händel* (1685 — 1759), *R. Keiser* (1673 — 1739), *G. Ph. Telemann* (1681 — 1750), *G. H. Stölzel* (1690 — 1749) u. A. auf die Ausbildung der deutschen Tonkunst hatte, grofs war: so kamen doch auch noch andere Umstände zusammen, die Musik in Deutschland in Flor zu bringen und weiter auszubilden, wenn sie gleich der italienischen und französischen im Ganzen noch weichen mufste. — Im Anfange dieses Jahrhunderts nämlich hatte Deutschland angefangen, sich von den schrecklichen Verwüstungen des 30jährigen Krieges zu erholen, sodafs selbst Kaiser Leopolds Kriege mit den Franken und Türken das neue Leben nicht merklich zurückhielten, welches sich überall zu regen anfing. Die Fürsten beschützten Künste und Wissenschaften; man schätzte und beförderte in vielen Städten die Tonkunst. Die grofse äufsere Religiosität erhob die Kirchenmusik in katholischen Kirchen und Klöstern, und in den protestantischen blieb sie (zum Theil aus Achtung gegen Luther) in Ehren. Der Luxus der Fürsten verschaffte den italienischen Opern Eingang. Die französischen Flüchtlinge brachten die vollkommnere Instrumentalmusik nach Deutschland, die mehr Lebhaftigkeit hatte, als der langsamere Kirchenstyl bisher verstattete. Beides wurde der Melodie und dem Rhythmus für die Folge nützlich. Man fing jedoch nur allmählig an, die Tempo's zu beschleunigen, wozu eben die Theatermusik Veranlassung gab und die im Anfange des XVIII. Jahrhunderts erfundenen kleinern Noten (32stel und 64stel) nicht wenig halfen. Vor allen aber nützte der Musik die reinere Temperatur, welche durch das Bedürfnifs einer vollstimmigen Instrumentalmusik und durch *J. S. Bach's Art das Clavier zu behandeln* immer nothwendiger wurde. Der Gebrauch aller Töne, worin man ehedem aus Anhänglichkeit an die alten Kirchentonarten nicht auszuweichen wagte; die Erfindung der Doppelbee und Doppelkreuze (*bb* und +) u. dgl. m., alles dies bewirkte die Verbesserung und Abschaffung solcher Instrumente, die bisher nicht alle Töne hatten oder sie nicht nach der verbesserten Temperatur angeben konnten. Es wurden daher mehre neue Instrumente erfunden und manche alte bei Seite gesetzt (§. 116), und die *Geige* wurde, nächst der Orgel und dem Claviere, das Hauptinstrument.

§. 122.

Zum Aufschwunge der deutschen Tonkunst bedurfte es daher nach *Bach's* und *Händel's* Tode nur einiger Männer, welche die bisherigen gro-

fsen Fortschritte der Musik mit echtem Kunstsinne benutzten, und solcher Männer erfreute sich Deutschland in der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Welcher Freund der Tonkunst nennt nicht mit Dankbarkeit die Namen *K. H. Graun* (1701 — 1759), *J. A. Hasse* (1705 — 1783), *C. P. Em. Bach* (1714—1788) u. v. A. [37]). Sie zogen den noch bis dahin ziemlich vernachlässigten Gesang empor. Die Harmonie gebrauchten sie nur zur Unterstützung der Melodie, die sie, als eigentliche Sprache der Empfindung, nie hintenansetzten, sondern als denjenigen Theil des Tonmechanismus ansahen, womit man am meisten auf das Herz wirken könne und müsse. Hierdurch unterschieden sie sich von den andern Componisten ihrer Zeit. Durch Mitwirkung mehrer Tonkünstler, eines *J. J. Quanz* (1697 — 1773), *Franz Benda* (1709 — 1788) u. A., durch die Beschützung einiger Fürsten, namentlich des Königs *August*, des Königs *Friedrich* des Grofsen von Preufsen u. A., stand jetzt die Musik in ihrer jugendlichen Blüthe und Anmuth da. Ihre beiden Hauptäste, die Kirchen- und Theatermusik, hatten sich gleiche Würde errungen. Ohne sich, wie es trotz der wesentlichen Verschiedenheit beider in neuerer Zeit oft geschieht, mit einander zu vermischen, gewann eine durch die andere nicht wenig. Die Kirchenmusik erhielt mehr innere zweckmäfsige Simplicität und äufsere Fülle; die Opernmusik, welche sich von jener gleichsam losgelöst hatte, bewahrte man, durch die Gründlichkeit vor allzugrofser Üppigkeit [38]).

§. 123.

In der Privatmusik sowohl, wie im Concerte trat nun auch an die Stelle der contrapunktischen, gearbeiteten Sätze, der *Theaterstyl*, Chöre u. dgl. etwa ausgenommen. Doch gab man jenen *Kirchenstyl* nicht ganz auf, sondern suchte ihn mit diesem zu vereinigen, woraus der *Kammerstyl* entstand, welchen die strengen Grammatiker und Kirchencomponisten die *galante Schreibart* nannten. Dafs bei diesem Style manche alte Regel des Kirchenstyls verletzt werden mufste, war ganz natürlich, und weil dies selbst bedeutende Männer thaten, so ward schon damals der Grund zu dem Unwesen gelegt, das in den neuesten Zeiten so überhand genommen hat, zu dem Wahne nämlich, dafs man überhaupt des Studiums der Regeln entbehren und seine Einfälle hinschreiben könne, wenn sie nur nicht widrig klängen. Wie viel Unheil dadurch entstand und wie dies Wesen bis ins XIX. Jahrhundert zum Verfall der Kirchenmusik beitrug, liegt am Tage. Vergl. §. 125.

§. 124.

So traten auch nach *Mattheson* (der zu fragmentarisch, zu polemisch schrieb) und *Fux* andere Theoretiker auf, deren gründliche Theorien ein sicherer Mafsstab für die Ausbildung der Kunst sind, obgleich es an frühern Versuchen der Art nicht fehlte. Letzteres hatte Deutschland schon im XVI. und XVII. Jahrhundert, wenn man die einseitigen scholastischen Untersuchungen der Tonleitern und des Kirchengesanges so nennen will, erfahren. Erst *Friedr. Wilh. Marpurg* (1718—1795), der in seinem „Handbuch bei dem Generalbafs und der Composition", in seiner „Abhandlung

[37]) Ich nenne hier nur die *Häupter der Schulen*.

[38]) In der ersten Hälfte dieses Jahrh. ist noch die *ernsthafte* gemeint; denn die *komische* wurde erst in der zweiten Hälfte desselben erfunden oder vielmehr vom Intermezzo und Volksspafs zum Kunstwerk erhoben und ausgebildet.

von der Fuge" u. s. w. die Fortschritte, welche diese Kunstwissenschaft in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts in Deutschland gemacht, mit denen in Frankreich und Italien durch J. J. Rameau, L. Euler, d'Alembert, G. Tartini, G. Martini u. A. gewonnen, gar wohl verarbeitete, *Joh. Phil. Kirnberger* (1724 — 1783), der sich auf die *J. S. Bach*sche Schule stützte, und *Joh. Georg Albrechtsberger* (1736 — 1809), der den ehrenwerthen *Fux* brav bearbeitete, gaben gründliche Theorien für die Tonkunst, so wie *C. Ph. Em. Bach* für die Praxis des Claviers. Man kann daher diese, da spätere Theoretiker, z. B. *J. A. Scheibe* (1773), *G. A. Sorge* († 1779), *H. Ch. Koch* (1782), *J. J. Klein* (1783), *J. G. Vierling* (1805), *D. G. Türk* (1800) u. A. aus ihnen schöpften, die Repräsentanten der Musiktheorie und Praxis des XVIII., so wie wir für das XIX. Jahrhundert, *G. J. Vogler* (1749 — 1814), Dr. *Gottfr. Weber* und *J. B. Logier* als solche nennen können.

§. 125.

Nun kam der Zeitpunkt, wo die Musik nicht mehr als eine Treibhauspflanze gezogen, sondern auch unter die übrigen Früchte zum Lebensgenusse versetzt und vertheilt werden sollte. *Friedrich* II, König von Preufsen, verbreitete durch sein Beispiel und Ansehen den Samen der Aufklärung schnell und weit. Er selbst bekanntlich Virtuos auf der Flöte, hielt viel auf Musik und Gesang [39]). Die Kirchenmusik ward einfacher und melodiöser und für das Volk durch den Gebrauch mehrer Instrumente glänzender. Aber als sie mit dadurch dem Theaterstyle folgte, als sie mehr für die Sinne als für das Herz bearbeitet ward, als die *Liebhaberei* zur Musik sich überall verbreitete, kurz als eine Veränderung des Geschmacks und der Sitten eintrat, da fing auch die Kirchenmusik an zu wanken, und Theater und Concert blieben bis auf unsere Zeit die vorzüglichsten Hebel der Tonkunst.

Im *katholischen Deutschland* wurden zwar Kirchenstücke genug gegeben, aber sie erhielten alle eine solche Form, dafs beinahe nur der Ort und der Text einen Unterschied zwischen diesen Aufführungen und einer Oper oder eines Concerts machten. In Italien blieb die Kirchenmusik, besonders auch durch die Sixtinische Capelle längere Zeit den alten Formen getreu, und selbst *Händel* fand noch im XVIII. Jahrhundert Meister, von denen er lernen konnte, und sich auch wohl Manches angeeignet hat. Doch wie das ganze Volk zwischen Unglauben und Aberglauben schwankte, verschwand auch mit dem sinkenden Einflufs der päpstlichen Macht jenes Festhalten an dem Alten, und war bald auch nicht mehr, wie früher, vom Geiste belebt. Denn gegenwärtig lebt jene alte Kunst nur noch ein Scheinleben in Rom, und auch dort nur in der päpstlichen Capelle.

Im *evangelischen Deutschland* fing der Eifer für äufsere Religiosität immer mehr an zu erkalten, und wir könnten mit dem Tode *Bach's* die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik im engern Sinne für geschlossen halten. Freilich möchte uns dies die gröfste Verketzerung zu-

[39]) In einem Circulare an alle Regierungen und Consistorien vom 12. Octbr. 1746 heifst es: „Friedrich etc. Weil über den Verfall der Singkunst und die Nachlässigkeit, womit solche in den Gymnasiis und Schulen Unserer Lande getrieben wird, Klage eingekommen; so ergeht Unser Allergnädigster Befehl an Euch, Eures Orts die Verfügung zu machen, dafs in denen Gymnasiis und Schulen die Jugend mit mehren Fleifs, als bisher, gehörig geschehen, in dem Singen geübt und zu solchem Ende in der Woche 3 Mal Singestunde gehalten werden soll".

ziehen. Denn die Meisten möchten annehmen, dafs, wie erst *nach* Bach die Opern- und Instrumentalmusik, so auch die Kirchenmusik auf den Gipfel erhoben sei. Allein es lag in dem Gange der Weltgeschichte, dafs die letztere mit dem Sinken des Glaubens seit der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, ebenfalls sinken mufste. Wenn man zugibt, dafs die religiöse Kunst nur aus dem lebendigen Glauben und der Anschauung der positiven Religion ihre Begeisterung empfangen kann, wenn man andere Künste, z. B. die Malerei, die kirchliche Baukunst mit der Musik vergleicht, so wird man dies gar nicht auffallend finden. Dafs *eine* Zeit nicht *jegliche* Richtung der Kunst ausbilden kann, zeigt die Geschichte aller Künste. Es ist z. B. anerkannt, dafs es in unserer Zeit unmöglich ist, einen Nationalepos zu dichten; warum wollte man, wenn man ihr den Ruhm zollt, so grofs, wie irgend eine Zeit, in der Poesie dazustehen, schon aus dem einzigen Grunde, weil sie einen *Göthe* erzeugt hat, warum wollte man ihr nun auch durchaus noch die Fähigkeit zusprechen, ein Epos schaffen zu können, welches der „Ilias" oder dem Nibelungenliede an die Seite zu stellen wäre? Eben so mit der Musik. Der Geist der Zeit, welcher sich zur philosophischen Betrachtung der Welt wandte, schuf die Opern- und Instrumentalmusik als selbstständig: ein Haydn, Mozart, Beethoven schufen eben so vollbegeistert, wie ein Josquin, Palestrina, Händel, Bach; nur ist die Form der Offenbarung des Einen Göttlichen eine andere geworden. Nicht möchte ich daher auch, wie manche Verächter unserer Zeit behaupten, diese sei gegen die frühere zurückgeschritten und die Menschheit sei gesunken; nein, so lange die Kunst blüht, es sei in welcher Gestalt sie wolle, ist dies unmöglich. Nur mufs man anerkennen, dafs die Bedingungen, welche die eine oder die andere Gattung der Kunst im Gange der Weltgeschichte hervorgerufen, andere werden, und — um profan zu reden, man kann nicht für unsere Zeit Alles haben: Symphonien, Lied und auch noch echte Kirchenmusik. Wie es der frühern Zeit unmöglich war, eine *C-moll-* oder *A-dur*-Symphonie zu schaffen, so ist es bis jetzt wenigstens unserer Zeit unmöglich gewesen, eine „Missa Papae Marcelli" hervorzubringen; denn die religiöse Begeisterung, welche die Kirchenmusik hervorrief, ist verloren. Davon zeugt aber auch der Umstand, der freilich von Vielen ebenfalls nicht hoch genug in Anschlag gebracht wird, aber tief in das Wesen der Sache eingeht, der Umstand nämlich, dafs wir gar keinen *Kirchenstyl* mehr haben, sondern einen solchen überall zusammen borgen. Denn der *Kirchenstyl*, allein der Frömmigkeit gewidmet, ist in den *Oratorienstyl*, welcher das Grofse und Ernste auf menschliche Art geistreich nimmt, und letzterer wieder in den *Opernstyl*, welcher Alles, was von den Sinnen und der Leidenschaft ausgeht, durch poetische Darstellung vergegenwärtigt, übergegangen.

Schon kaum 100 Jahre nach Palestrina entstand die Vorliebe für den Oratorienstyl, auf den besonders die besten deutschen Meister im XVIII. Jahrhundert in gröfsern Werken fast allein ihre Kraft wandten, namentlich *Händel*, *J. S. Bach*, *Hasse*, *Graun* u. A., theils wegen des neuern Zustandes der deutschen Kirchen, theils auch, wie es nicht geleugnet werden kann, weil das Genie sich viel mannichfaltiger bewegen darf, wenn es, sich selbst überlassen, des Gehorsams los ist, welcher der Kirche gebührt. Indefs haben jene Meister ihre Oratorien noch nicht in das Opernartige hinübergehen lassen, das man in neuerer Zeit häufig in der Kirche

einzuschwärzen gesucht hat. Hierzu kam ferner noch, dafs die Kirchenmusik durch Einschränkung der übrigen Liturgie, aus dem frühern Zusammenhange mit derselben gerissen war, wodurch es natürlich, besonders auch, da es den Kirchencompositionen an guten deutschen Texten gebrach, immer schwieriger wurde, der Kirchenmusik ihre gehörige Bedeutsamkeit zu vindiciren (vergl. II. Abtheilung: *Kirchenmusik*.). Endlich aber kam auch hierzu die wenige Aufmunterung und die kärgliche, den täglichen Bedürfnissen nicht mehr angemessene Besoldung der Cantoren und Organisten. Wer sollte da noch Lust haben, aus eigenem Antriebe, mit Ernst für die Kirche zu schreiben? Wahrlich, es gehörte ein seltener reger Kunstsinn dazu, wenn Männer wie *Hiller*, *Benda*, *Reichardt*, *Rolle*, *Zumsteg*, *Tag*, *Tuch*, *Homilius*, *Naumann*, *Müller*, *Wolf*, *Schicht* u. A. für die Pflegelose sorgten, und die Kirchenmusik theils durch den Einklang mit den jährlichen Cyclus der Sonntags-Evangelien und Episteln, theils durch ein edles Anschmiegen an den Theaterstyl vor dem sonst noch schnellern Sinken ihres Credits zu bewahren suchten. Doch eilte sie, als ein isolirter Theil der Liturgie, immer mehr ihrem schon länger vorbereiteten unvermeidlichen Schicksale entgegen. Wo man sie noch in ihrer alten Form beibehalten wollte, ward sie immer weniger geachtet, und machte den Cantoren und Organisten sehr leichtes Spiel. Auch vertrug sich der Geist des Zeitalters nicht mehr so ganz mit Dingen, welche man in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts noch als etwas Heiliges ansah. Leute von Bildung und Geschmack fingen an, sich einer solchen Theilnahme sogar zu schämen. Wo aber die Kirchenmusik noch galt, erhielt sie einen theatralischen Zuschnitt, sowohl innerlich als äufserlich. Und so brach denn am Ende des XVIII. Jahrhunderts jene Verweichlichung, jene eitle Süfslichkeit in dieser Kunst ein, die, mit der sogenannten, allen tiefern religiösen Sinn tödtenden Aufklärerei gleichen Schritt haltend, und immer steigend, zuletzt allen Ernst, alle Würde aus der Kirchenmusik verbannten.

§. 126.

So wie im Anfange des XVIII. Jahrhunderts fast kein Tonkünstler auf Ruhm Anspruch machen durfte, der nicht mit der Orgel umzugehen wufste, so wurden gegen das Ende desselben die echten gründlichen Orgelspieler, in Vergleich mit andern Instrumentalisten, immer seltener. Männer, wie z. B. *Häfsler*, wurden wegen ihres Orgelspiels nur von einem kleinen Häuflein Kenner nach Verdienst geehrt, und mufsten oft im Auslande ihr Heil versuchen. Selbst ein *Vogler* hätte schwerlich für seine Kirchenorgelconcerte so viele Zuhörer gehabt, wäre ihm nicht seine grofse Fertigkeit im Registriren behülflich gewesen, die Orgel zu einer Art Panorama [40]) für das Ohr zu machen, wo man sich an den Kanonaden,

---

[40]) *Vogler* führte z. B. unter andern folgende Stücke auf: „*Rubens jüngstes Gericht*“: 1) Prachtvolle Einleitung; 2) die Posaune erschallt durch die Gräber; sie öffnen sich; 3) der erzürnte Richter spricht das schreckliche Urtheil über die Verworfenen; ihr Fall in den Abgrund; Knirschen und Heulen; 4) die Gerechten nimmt Gott zur ewigen Seligkeit auf. Ihr Wonnegefühl; 5) die Stimme der Seligen vereinigt sich mit den Chören der Engel. — „*Eine Seeschlacht*“: 1) das Trommelrühren; 2) die kriegerische Musik und Märsche; 3) die Bewegung der Schiffe; 4) Durchkreuzen der Wellen; 5) Kanonenschüsse; 6) Geschrei der Verwundeten; 7) Siegjauchzen der triumphirenden Flotte. Vergl. „musik. Almanach für Deutschland a. d. Jahre 1784“ S. 137.

Donnerwettern, dem grausenden Winde u. dgl. erlaben konnte, und wo er gute Sachen und *Fugen* nur nebenher theils den nüchternen Kennern, theils den Halbkennern zum Besten gab, die da gehört haben, dafs so etwas für die Orgel besonders schicklich sei. Mit einem Worte, die Kirchenmusik machte nun nicht mehr ein für sich bestehendes Wesen aus. Die Choräle zum sonntägigen Gebrauch und hier und da an Festtagen einige Bruchstücke aus den alten Jahrgängen der Cantoren ausgenommen, fand man wenig Spuren ihres ehemaligen Glanzes. Mit dem melodischen Reichthum stieg der Prunk der Instrumentirung; die Kraft, die Würde, das Andachterhebende verscheuchten Reminiscenzen weltlicher Melodien. Alles harmonische Ausarbeiten verbirgt nicht das profane Thema. Nicht das *innere Gemüth* war mehr der Probierstein bei Erfindung einer Melodie, sondern *das Gehör*. Unreines, Gemeines kam in die Kirche, als Vorspiel, als Zwischenspiel. Mit einer „Ouverture" kamen die Leute zur Kirche, mit einem Marsche marschirten, oder mit einem Walzer tanzten sie zum Tempel hinaus. Anstatt die Gesangsweisen in ihrer ursprünglichen Gestalt zu erhalten oder sie zu jener würdigen Einfalt zurückzuführen, sah man an die Stelle der Thorheiten schon früherer Organisten, Verzierungen, Melodie und Harmonie anbringen, die ganz gewifs in profaner Musik sehr schön, aber beim öffentlichen Gottesdienste und Kirchengesange nicht an ihrem Platze sind. Zwar wollte man die alten Kirchentonarten erhalten, nur wurde die Würde der Melodie durch willkührlichen Schmuck der neuern Musik verletzt. Kurz, man glaubte da zuweilen eine alte würdige Matrone mit achtbaren Runzeln, den Zeugen ihres Alters, zu sehen, die mit Putz und Staat eines jungen Mädchens unerfahrene Herzen noch fesseln will. Wenn sich nun freilich dies im Allgemeinen mit dem guten Geschmacke der evangelischen Christen des XIX. Jahrhunderts nicht mehr vertrug, so ist doch so Manches aus jener Zeit geblieben und hat sich, durch die Länge der Zeit daran gewöhnt, erhalten, was nicht wenig zum Verfalle der kirchlichen Musik beigetragen hat. In wie weit es aber unserer neuesten Zeit vorbehalten ist, durch eine kritisch-historische Bildung zugleich mit der Rückkehr zum wahren Christenthume auch eine Schule der Choralkunst und der Kirchenmusik und des Gesanges wieder zu eröffnen, mufs die Zukunft entscheiden. Schon zeigen sich viele erfreuliche Aussichten dazu, welche, so wie Ausnahmen zu jeder Zeit, ich bei meinen schroffen Bemerkungen allezeit in Abrechnung gebracht wissen will, wie ich hier ausdrücklich bemerke. Vergleiche die folgenden Capitel.

§. 127.

Indem also die eigentliche Kirchenmusik fällt, schreitet die übrige Musik immer schneller ihrem höhern und höchsten Ziele zu. Ihr Zweck wird immer verständlicher und reiner: nicht blofs Freude des Lebens anzuregen, sondern das Leben selbst zu veredeln und zu verschönern, das Gemüth zu erwärmen, den Geist mit Kraft zu füllen, dafs die Lust am Schönen, am Guten, an Wahrheit, an Liebe zum Geistigen, Göttlichen, an Fülle des Heils, an Wonne der Seligen immer blühender, fruchtreicher aus unserm Innern hervorstrahle. Die Kunst soll die Brücke werden, auf welcher die verschönten Geister zu einer schönern Welt hinüber wandeln. Ja, diese Wirkung hat an vielen Künstlern und Musikfreunden schon am

Ende des XVIII. Jahrhunderts sich bewährt und bewährt sich noch. Tausende von Millionen Menschen wurden durch ihren Einfluſs beseligt!

§. 128.

Einiger der berühmtesten Künstler und Kunstgelehrten müssen wir hier gedenken, welche den folgenden drei Heroen den Weg ebenen sollten. Dazu kann man als *Componisten* im *ernsten* hohen Style rechnen [41]): *Ant. Salieri* (1750 — 1825), *G. Sarti* (1729 — 1802), *G. Benda* (1721 — 1795), *G. J. Vogler* (1749 — 1814), *K. F. Ch. Fasch* (1736 — 1800), *J. G. Naumann* (1741 — 1801) u. A.; im leichtern gefälligern: *J. A. Hiller* (1728 — 1804), *J. A. P. Schulze* (1740 — 1800), *J. F. Reichardt* (1752 — 1814) u. A.; in der Opernmusik: *Chr. R. v. Gluck* (1714 — 1787), der aufserdem, dafs er die Anzahl begleitender Instrumente vermehrte, das *obligate* Recitativ erfand u. A.; *in der Theorie:* s. §. 124; *in der Geschichte* zur Belebung eines höhern Interesse: der gefürstete Abt zu St. Blasien *Mart. Gerbert* (von *Hornau* 1720 — 1793), *Charles Burney* (1726 — 1814), *J. N. Forkel* (1749 — 1818). Nun konnte sich in der intelligenten Mittagshöhe der Tonkunst das glänzende Dreiblatt: *Jos. Haydn* (1732 — 1809), *W. A. Mozart* (1756 — 1792), *Lud. v. Beethoven* (1772 — 1827) in Freiheit bewegen, und den Cyclus unserer (in sich unendlichen) modernen Kunst, als Finalact musikalischer Kraftentwickelung alles Schönen, förmlich schliefsen. In die technische Kunst früh eingeweiht, durch vollkommene Instrumente unterstützt, durch *ästhetische Bildung* vorgeübt und umgeben, halten sie sich nur an das Naturgesetz des Wohlklanges und der Schönheit in Erfindung reizender Melodien im weitesten Umfange aller Instrumental-Sphären, in höchster Fülle und Kraft ausdrucksvoller Harmonien, in contrastirenden Modulationen, picanten Dissonanzen, vielfältigen launigen Tactarten, in Darstellungen lebendig beweglicher Charaktergemälde, das Ohr befriedigend, Empfindungen erregend, dem Gemüthe wohlthuend, die Intelligenz beschäftigend, ohne sich genau um die alten Gesetze zu bekümmern, mit einem Worte: den Charakter der *modernen Musik bestimmend*, und *Schillers* Ausspruch begründend: „dafs der Mensch nur spielt, wo er ganz Mensch ist".

§. 129.

Sie haben alle nachfolgende oder mitlebende Componisten nachgeahmt, oder sich nach ihnen und ihren Werken gebildet. Wir können daher füglich behaupten, dafs mit *Beethoven*, der noch mehr als *Haydn* und *Mozart*, auf deren Schultern er steht, sein Jahrhundert übersprungen hat, *die Tonkunst in unserer Zeit im Wesentlichen den höchsten Gipfel ihrer Ausbildung erreicht habe.* Unsere Vorfahren in allen Zeiträumen sind auch wohl der Meinung gewesen, dafs sie am höchsten ständen; allein wir urtheilen aus einem andern Standpunkte. Mit der höhern Cultur der Menschheit, mit Erfindung neuer Mittel, mit Erscheinung neugeweckter Genie's gewinnen die Wissenschaften und Künste neue Entwickelung und neue Gestalten. Nur bei den gebildetsten Nationen stehen sie ihrer Vollendung nahe. Die Musik ist mit der Cultur des Geistes und der Sitten, mit Poesie und Religion so nahe verwandt, dafs nur christliche und ästhetisch gebildete Nationen sie in sich entwickelt und zum edelsten Bedürfnisse,

[41]) Hier können nur Deutsche oder solche Ausländer genannt werden, welche *in Deutschland* und auf *Deutsche* mittel- oder unmittelbar wirkten. Dies gilt auch bei dem Folgenden.

a als Bildungsmittel erhoben haben. Die Musik der Braminen, Mahomelaner und Chinesen ist jetzt nicht viel mehr, als die der Irokesen und Kamtschatker, welche nur Tonlärm und Geschrei im regellosen Takte machen. Ihre Musik geht parallel mit ihrer übrigen äufsern und innern Cultur. Wenn wir daher behaupten, dafs unsere Tonkunst den höchsten Gipfel im XIX. Jahrhundert erreicht habe, so zeigt dies der Umstand, dafs alle musikalischen Kunsterscheinungen im Wesentlichen erschöpft sind. Das menschliche Organ der Stimme ist keiner höhern, tiefern, stärkern, geschwindern Töne fähig, als wir schon bewundert haben; die wesentlichen Instrumente leiden keinen gröfsern Umfang und keine weitere Umgestaltung; gröfsere Schnelligkeit der Finger und der Arme liegt aufser dem Bereiche menschlicher Glieder oder den Instrumenten. Ich erinnere nur an den meteorischen *Paganini*, an *Lafont*, P. Rode († 1830), Viotti († 1824), Grund, L. Spohr, C. Müller, L. Maurer, Mayseder, Pott, Fischer, Eberwein, Guhr, C. Möser, A. Bohrer u. A. *auf der Geige;* an B. Romberg, Dotzauer, M. Bohrer, Ganz, Funk, Knoop, Klotsch u. A. *auf dem Violoncello;* an die Verstorbenen: Vogler, Kittel, Häfsler, Vierling, Umbreit, Fischer, J. Barthel, und an die noch lebenden Fr. Riem, Ch. H. Rinck, J. Fr. Schwenke, W. Schneider, C. Seiffert, A. Hesse, E. Köhler, A. W. Bach, Joh. und Friedrich Schneider u. A. *auf der Orgel;* an die verstorbenen C. M. v. Weber, M. Clementi, A. E. Müller, Fr. Kuhlau, und an die lebenden: J. B. Cramer, W. Taubert, A. Tausig, Schunke, J. N. Hummel, J. Moscheles, Fr. Kalkbrenner, Herz, Ch. Czerny, F. Ries, W. und Al. Schmidt, J. P. Pixis u. A. *auf dem Pianoforte*, wo schnellere Beweglichkeit der Hebel weder den Tasten zu gewähren ist, noch den Muskeln der Finger zugemuthet werden kann, als diese und noch sehr viele andere hexenmeisterische Künstler gezeigt haben; an Drouët, Fürstenau, Dreſsler, K. Kummer, Keller, E. Bosse u. A. *auf der Flöte;* an Hermstedt, Bärmann, Seemann, J. Müller, Wagner, Forkert, Bender, Mahnert u. A. *auf der Clarinette;* an Thurner, F. Bosse, M. Braun, Barth u. A. *auf der Oboe;* an C. Bärmann, Koch, Kummer u. A. *auf dem Fagott;* an Gugel, Schunke, Fuchs, Willing u. A. *auf dem Horn;* an Queifser, Schmidt, Belke, *auf der Posaune*, und an andere Meister auf andern Instrumenten, wo überhaupt schon durch Überkünstelung der eigenthümliche Charakter dieser Instrumente verwischt ist [42]), z. B. bei Concerten auf dem Contrabasse, der Posaune, Trompete u. A. Mehr Accorde, mehr Dissonanzen, mehr Tonmassen, wie es z. B. *Spontini* in seinen Opern bis fast zum Unerträglichen getrieben hat, würden durch den Tonlärm die Schönheit verscheuchen; liebliche und süfse Melodien und Verzierungen, besonders in Rücksicht ihrer chromatischen Läufe, Sprünge, dissonirende Vorhalte u. dgl. sind bis zur Qual und zum Überdrusse eingeführt; überhäufte dissonirende Vorschläge und contrastirende Modulationen u. dgl., wie man bei C. M. v. Weber, bei Spohr, Ries etc. überreichlich findet, fallen bei den nachahmenden Künstlern schon ins *Übertriebene.* Ja, da auf der andern Seite von mehren feinen Kunstkennern und gebildeten Musikfreunden jene *antike Mäfsigkeit*, welche sich in *Mozart's* und *Haydn's* Tonwerken ausspricht, in den meisten

[42]) Vergl. *Weisflog* „Phantasiestücke", 5 Bde. Die Kunstfahrt des Bratschisten Fidelius. — „Allg. mus. Zeit" 1824, Nr. 34, 1826, Nr. 48. Die Recepte, welche von einem Recensenten, gegen die fieberhafte Modemusik, gegen Gurgeleien, Instrumentenlärm und Fingereien gegeben sind.

neuern Tonstücken vermifst wird, so dürfte man fast besorgen, *dafs die Tonkunst schon* wieder im Sinken begriffen sei.

§. 130.

Wenn ein jedes Volk und ein jedes Zeitalter sich auch dadurch charakterisirt, dafs es vorzugsweise eine Kunst hegt und ausbildet, so können wir unser Zeitalter ganz gewifs das musikalische nennen, denn selbst die dramatische Poesie, die mit ihr herrscht, ist für Viele nur in ihrer Verbindung mit Musik als Oper geschätzt. So haben sich Kunstformen, wie das Lied, die Sonate, das Concert, die Symphonie, die Oper u. s. w. auf das *freieste*, ja auf das *willkührlichste* ausgebildet. Hierzu kommt, dafs man die allergröfsten Fortschritte im Mechanismus und in der Behandlung der meisten Instrumente gemacht, und wollte man die Geschichte der Musik in Epochen theilen, so würde man wohl die unsrige die der *Virtuosität* nennen müssen. Jedes Jahr überbietet das vorige an Virtuosen jedes Instruments und jedes Alters, und selbst Knaben und Mädchen, die ein Instrument mit gröfster Fertigkeit spielen können, fehlen nicht. Sonach, wenn Virtuosität das Höchste wäre, lebten wir im *goldenen Zeitalter der Musik*. Hiernach und nach den vorzüglichsten Erscheinungen in der Tonwelt im ersten Viertel des laufenden Jahrhunderts sind wir im Wesentlichen am Ende der musikalischen Entwickelung, am Culminationspunkte oder im goldenen Zeitalter der musikalischen Kunst, schon gewesen, und gehen ins übergoldete, messingene Zeitalter über. Philosophisch, ästhetisch-gebildete Beobachter meinen, dafs selbst *Beethoven* in der Instrumental-, und sein Antagonist *Rossini* in der Sing-Musik durch Übertreibung den Grund zu dem blendenden Scheine des Schwefelkieses und der blofsen Übergoldung des *modernen Modegeschmacks* gelegt haben (wiewohl er dem kaleidoskopischen Farbenspiele der jetzigen weiblichen Kleidertracht entspricht); z. B. in brillanten Rondo's, unendlichen Variationen jeder hübschen kleinen Melodie, in einer alle Kräfte der Glieder in Anspruch nehmenden Spiel- und Singfertigkeit, in blitzschnellen Läufen und Trillern, rauschenden Accordsbrechungen kleiner Terzien, verminderter Septimenaccorde, in chromatischen Rollern, frappanten Ausweichungen, in tobender Fülle der Instrumente, fragmentarischen, nicht ausgeführten Sätzen und wilden, genialisch sein sollenden Sprüngen, und in tollen Scherzo's in rasender Geschwindigkeit, $\frac{3}{4}$ wie $\frac{3}{64}$ ausgeführt, dafs weder Spieler noch Zuhörer Zeit hat, Athem zu schöpfen. Sollte eine Hauptmelodie durchgeführt oder umgekehrt werden, so könnte nur ungeheuer Widriges an's Licht kommen, abscheuliche Leeren, die der Nacht und dem Grabe angehören. Verstand, der sich in solchen Verknüpfungen zeigen mufs, ist in der Musik nicht mehr nöthig. Schon hat sich mancher denkende Deutsche kräftig gegen den musikalischen Unfug ausgesprochen [43]). Die Erhaltung des Guten läfst sich noch von Deutschen hoffen. Nur in sehr wenig Stücken sind Steigerungen der wahren Kunst möglich. Doch gebührt unstreitig *den Deutschen der Triumph, im Beginn des XIX. Jahrhunderts die Tonkunst vollendet zu haben.*

§. 131.

Auch das fleifsige Durchsuchen der alten Musikspeicher, um manche schöne, über 100 Jahre vergessene, Kunstwerke dem Staube zu entreifsen,

[43]) *Thibaut* über die Reinheit der Tonkunst.

deuten auf eine schon erschauete Grenze im musikalischen Gebiete. Die *Singvereine* oder *Singakademien*, die im laufenden Jahrhundert, besonders und jetzt fast in allen Städten Deutschlands zusammengetreten sind [44]), machen es sich, wenigstens die bessern, zur besondern Pflicht, nicht nur alte classische Werke von *Leo*, *Palestrina*, *Durante*, *Lotti* u. A., sondern auch neuere Meisterwerke von *J. S. Bach*, *G. Fr. Händel* († 1759), *J. H. Rolle* († 1785), *C. H. Graun* († 1759), *J. A. Hasse* († 1783), *F. H. Himmel* († 1814), *Michael Haydn* († 1806), *Jos. Haydn* († 1809), *J. G. Naumann* († 1801), *V. Righini* († 1812), *W. A. Mozart* († 1792), *Chr. F. G. Schwenke* († 1822), *A. Romberg* († 1821), *J. G. Schicht* († 1823), *K. F. Ch. Fasch* († 1800), *K. Fr. Zelter* († 1832), *Max. Stadler* († 1833), *L. v. Beethoven* († 1827), *C. M. v. Weber* († 1826), *P. v. Winter* († 1825), *Sig. v. Neukomm* u. A. in ihren Tonhallen einzuüben und vor gebildeten und bildungsfähigen Zuhörern möglichst vollkommen darzustellen. Ein grofser Theil des Publikums hat auch Gefallen und Geschmack daran gefunden, so, dafs jene und manche neue in dieser ernstern Musikgattung gearbeitete, doch mit moderner Intelligenz ästhetischer Bildung ausgestattete Werke, z. B. von Dr. *Friedr. Schneider*, *Chr. Fr. Rungenhagen*, *Fr. Mendelssohn-Bartholdy*, *Aug. Mühling*, *Bernh. Klein* († 1832). *Ferd. Ries*, *Louis Spohr*, *C. Löwe* u. A., grofse Musikaufführungen veranlafst haben, aus welchen die bekannten *Musikfeste* [45]), deren seit ungefähr 10 Jahren jährlich mehre, z. B. an der Elbe, in Thüringen, in Baiern, in Preufsen, in Schlesien, am Rhein, im Elsafs u. s. f. stattfinden, hervorgegangen zu sein scheinen.

§. 132.

Im hellsten Sonnenscheine glänzten bereits die goldenen Früchte ameliorirter Tonkunst, als man Eine noch unter ihnen, wenigstens in rechter Art, vermifste: *den sittlichen Volksgesang*. Überall, selbst in den entferntesten Welttheilen, und von dem zarten Liebesliede des Europäers bis zu der schauderhaften Weise des Antropophagen, der den Feind, sich zur Speise, am Feuer röstet, spricht der Mensch sich im Gesange aus. Er ist, wenn es ihm wohl geht, von Natur zum Gesange so geneigt, wie die Vögel im Walde. Laut redet das Lied von der Bildung des Menschen, daher die Volkslieder der Urzeit sich durch Rauhheit des Gesanges und Trivialität des Gedichtes auszeichnen. Auch erzählen die Chronisten, dafs dieser Lieder wenige waren und man ein *newes* Lied Jahre lang sang und

---

[44]) Unter allen zeichnet sich wohl die *Singakademie* zu Berlin als die vorzüglichste aus. Alle übrigen haben sich nach ihr gebildet. Gestiftet ist sie 1789 von *K. F. Ch. Fasch*, nach dessen Tode 1800 blühete sie unter *K. Fr. Zelter's* und gegenwärtig unter Musikdir. *Chr. Friedr. Rungenhagen's* Leitung.

[45]) Als Stifter der Musikfeste nennt man den jetzigen Musikdirector *Bischoff* in Hildesheim, der zuerst in Frankenhausen in den Jahren 1804, 1810, 1811, 1815 und später auch in andern Städten solche Feste veranstaltet hat. Nachgeahmt sind diese Feste in der Schweiz, und seit Kurzem auch in England und Holland. In der That bilden sie ein schönes Tableau von praktischen Kunstproduktionen und sind Zeugen eines regsamen, vorwärts strebenden Kunstsinnes. Sie gehören gegenwärtig fast schon zu unserm Volksthume und sind und werden das immer mehr und mehr für die wahren und tüchtigen Musiker, was in der ältern Geschichte die Volksfeste der Griechen, was in der neuern Zeit die Versammlungen der Naturforscher für die letztern sind.

pfeifte. Selbst noch im XVII. Jahrhundert waren Musik und Gedicht eines Liedes auf sehr niedriger Stufe. Als jedoch unsere Volksdichter, *Voss, Hölty, Claudius, Bürger* u. A. erstanden waren, da eilten auch die Componisten herbei, ihre Melodien zu den Gedichten dieser Geweiheten zu fügen. Es erschienen nun mehre Sammlungen solcher Volkslieder, von welchen unstreitig das *Mildheimische Liederbuch*, 1799 herausgegeben von dem ehemals für wahre Volksbildung und Menschenwohl ungemein thätigen *Rud. Zach. Becker* (geb. 1752 zu Erfurt, † 1822 zu Gotha), einer der fruchtbarsten und verbreitetsten war, die noch jetzt, nachdem sie mehre Auflagen erlebt hat, mit den besten Volksliedern der neuern Zeit bereichert, und so ihre Zahl auf 800 gestiegen ist, nicht nur hinsichtlich ihrer ungemeinen Wohlfeilheit, sondern auch besonders in Rücksicht ihres werthvollen und mannichfaltigen Inhalts empfohlen zu werden verdient. Die Melodien zu diesen Liedern, theils lustigen, theils ernsthaften Inhalts, über alle Dinge in der Welt und alle Umstände des menschlichen Lebens, die man besingen kann, waren damals theils neu gesetzt von *Fischer, Hiller, Pitschel, Queck, Reinhardt, Schlick* und *Wenk;* theils unter den frühern gesetzten von *Hiller, Neefe, Reichardt, A. P. Schulz, C. Spazier* u. A. ausgewählt. In spätern Auflagen finden sich als Componisten folgende neuere: *A. Bergt, Böhner* (seine Lieder sind eigens für dieses Liederbuch componirt), *Danzi, Fink, C. Gläser, Gürlich, Harder, Himmel, Methfessel, Nägeli, Seidel, Sterkel, C. M. v. Weber* u. A. Wenngleich diese Sammlung, wie der Titel sagt, für Freunde erlaubter Fröhlichkeit und echter Tugend, die *den Kopf* nicht hängt, zunächst bestimmt war, so mag doch diese, sowie auch spätere ähnliche Sammlungen oder vielmehr die Herausgeber derselben, an der nachher so glücklich eingeleiteten Verbesserung des Gesanges in höhern und niedern Schulanstalten einen wesentlichen Antheil haben (vergl. §. 133 und 153). Die Liebe zum Gesange regte sich nun immer mehr und überall; auf Fluren, in Hainen, in Gesellschaften ertönten die Gesänge des Deutschen, deren Einfachheit auch willigen und leichten Eingang fanden. Man lernte den Einfluss des Volksgesanges auf Sitten immer mehr erkennen und suchte demnächst auch den Sinn schon in Schulen dafür zu wecken und zu beleben.

Nicht unerwähnt mag hier bleiben, wie sich diese Liebe zum Gesange im laufenden Jahrhunderte ganz besonders durch die *Liederkränze, Liedertafeln* [46]) und die von letztern seit einigen Jahren veranstalteten *Gesangsfeste*, wie deren in Schlesien, in Preufsen, in Thüringen, in der Schweiz, in Würtemberg u. s. w. gefeiert sind, wodurch der *Männergesang* [47]) seine völlige Ausbildung erhalten hat, ausspricht.

---

[46]) Die *Liedertafeln* (d. h. Vereine, in welchen blofs Singstücke von Männerstimmen vorgetragen werden), entstanden zuerst in Berlin, unter *Zelter's* Leitung um 1809. Niemand konnte Mitglied werden, der nicht durch ein selbstgedichtetes oder selbst componirtes Lied die Würdigkeit bewies.

[47]) Das Entstehen und Ausbilden dieses Zweiges der Tonkunst ist wohl in den *Freimaurerlogen* zu suchen. Nach und nach und namentlich im Anfange dieses laufenden Jahrhunderts bildete sich der Satz für Männerstimmen als ein selbstständiger aus. Die ersten Componisten waren *Wessely* in Berlin, *Hoffmeister, B. A. Weber* u. A.; auch Operncomponisten machten davon mit Erfolg Gebrauch, z. B. *Mozart, Salieri, Winter, Cherubini, C. M. v. Weber* u. A. Hierdurch kam der Männergesang, aufser

§. 133.

Neben mehren Schattenseiten des tonkünstlerischen Treibens öffnet sich aber noch eine in die Augen fallende Lichtseite des musikalischen Zustandes. Man meint jetzt allgemein, *dafs die Erlernung der Musik zur vollendeten Erziehung des civilisirten Bürgers gehöre.* Man hat eingesehen, dafs nicht allein das Thätige des bürgerlichen Lebens oder die Praxis des Verstandes und der Vernunft, nicht allein Sprachfertigkeit, Wissenschaft und bürgerliche Geschicklichkeit den Menschen veredeln, sondern auch der Geschmack und die Kunst; dafs nicht allein das materielle Schaffen seine Kräfte in Thätigkeit setze, sondern auch die Schönheit der Poesie, der Formen, der Farben und der Töne; dafs nicht allein das Geniefsen sein Dasein erhalte, sondern auch die geistige Thätigkeit und Mittheilung sympathetischer Gefühle; dafs nicht allein vernünftige, innere Sittlichkeit, Frömmigkeit und Religion den Menschen beselige, sondern auch der sinnliche Genufs des irdischen Lebens, der Kunst, der Phantasie und des veredelten Vergnügens. Daher halten jetzt naturgetreue Erzieher die Musik für eins der vorzüglichsten Mittel zu dieser mannichfaltigen Veredlung der Jugend, zufolge der Maxime: dafs die zarte Seele harmonisch gestimmt, das Taktgefühl zur Regel angeregt werde, der Gehörsinn zum Gehörmafse des Raums, der Tiefe und Höhe, der Länge und Kürze der Zeit geübt werde, damit die beiden edelsten Sinne sich wechselseitig die gewonnenen Begriffe verdeutlichen helfen. Demzufolge gebietet gleichsam die Conduite, dafs jedes Kind nicht nur vornehmer und reicher, sondern auch kaum bemittelter Eltern wenigstens Pianoforte spielen und einige Lieder singen lerne, so viel zur guten Lebensart gehört. Die Tonkunst ist defshalb in unsern Tagen allgemein als Erziehungsmittel nach einer humanern Ansicht der menschlichen Bildung überhaupt aufgenommen, und der erhabene Beförderer und mächtige Beschützer der Künste und Wissenschaften *Friedrich Wilhelm* III., König von Preufsen, hat, „wegen des grofsen Einflusses der Musik auf Nationalbildung" i. J. 1808 bei der Berliner Akademie der Künste und Wissenschaften eine Stelle für die Musik errichtet, so wie mittelst allerhöchster Cabinetsordre vom 31. März 1833 die Formirung einer musikalischen Section der königl. Akademie der Kunst huldreichst anbefohlen.

So wie man seit *Basedow* auf Entwickelung aller Fähigkeiten des Menschen sah und man überhaupt die Erziehung und Bildung der Jugend

---

dem Theater und den Logen, in Männergesellschaften, und wurde mehr zur Kurzweil gebraucht. Nun traten mehre Componisten, z. B. *Bergt, Harder, Fink, Eisenhöfer, Methfessel, Conr. Kreutzer, C. Chr. Schulz* u. v. A. auf, welche aber alle übertroffen wurden in der Productivität von dem Wiener Componisten *Leonh. v. Call.* Fernere Ausbildung geschah durch die Stiftung der Liedertafeln. Auch die Kriegesjahre 1813—15, wo *Körner's* „Leier und Schwert" von *C. M. v. Weber* wie ein glänzendes Meteor am musik. Himmel sich vor jenen vielen Kriegsliedern auszeichnete, halfen den Männergesang ausbilden, denn man lernte in diesen Jahren die grofse Macht und Wirksamkeit desselben kennen, später denselben schätzen und lieben durch die Seminarien, durch die fast in allen Städten, besonders Universitätsstädten zusammengetretenen *Liedertafeln*, durch die Männerchöre bei allem (wenigstens preufsischen) Militair u. s. w. Singestoff lieferten aufser eben genannten Componisten folgende: *Fr. Schneider, A. Mühling, Hientsch, Karow, Bernh. Klein, Jos. Schnabel, H. Marschner, Neukomm, Klage, Gebhardi, I. P. Schmidt, X. Schnyder v. Wartensee* u. m. A.

aus einem höhern und edlern Standpunkte zu betrachten anfing, so hat man seit 20 bis 30 Jahren auch angefangen, die Musik, als eine unartikulirte Gefühlssprache anzusehen, welche, wie die artikulirte, Geist und Gemüth zu entfalten hilft. *Gesang* fehlt daher als ein in die allgemeine Bildung tief eingreifender Lehrgegenstand, unabhängig von allen *äufsern Zwecken* [48]), in keinem Unterrichtsplane guter Bildungsanstalten. Denn es ist von unsern ersten und allen Pädagogen anerkannt und kräftig ausgesprochen [49]), wie wohlthätig der Gesang auf das Gemüth des Menschen in Leid und Freud', im Kinder- und Greisenalter wirke; wie er herrliche und innige Gefühle im Kinde erwecke, im Jünglinge befestige und im Manne erhalte; wie geeignet er sei, Freuden zu schaffen, Leiden zu mildern, den Muth zu erhöhen, die Liebe zu begeistern, die Andacht zu wecken [50]). Im Philanthropin zu Dessau, in der *Pestalozzi*schen Anstalt, in der Volksschule zu Reckan, im Seminar zu Hannover wurde zuerst Gesang als Bildungsmittel angewendet; in Preufsen zuerst 1811 auf dem Gymnasium zu Berlin durch den jetzigen General-Superintendenten und

---

[48]) D. h. in sofern Gesangunterricht bis dahin in mangelhafter Form und Beschränkung blofs für *diejenigen Schüler* höherer Bildungsanstalten bestand, welche die *Strafsen- oder Kirchenchöre* bildeten, gegen welche von einsichtsvollen und gelehrten Pädagogen auch begründete Erinnerungen gemacht wurden, die ihre gänzliche Aufhebung aussprachen. Vgl. *Küster's* „Antrag auf gänzl. Aufhebung der Singchöre, in den Annalen des preufs. Schul- und Kirchenwesens von *Gedicke*" 1. Bd. 2. Hft. 1800. — „Gedanken über das öffentliche Singen der Schüler auf den Gassen, von M. *Chr. H. Pauler*, Rector der Kreuzschule zu Dresden" 1808 — und mehre Aufsätze in Zeitschriften, namentlich im „Reichsanzeiger", in der „Allg. musik. Zeitung" etc.

[49]) *C. A. Zeller* im 4. Hefte des unter dem allgemeinen Titel herausgegebenen Werkes: „*Beiträge zur Beförderung der preufs. Nationalerziehung*" 1810; eben so auch *Zöllner* in seinem Werke: „Ideen über Nationalerziehung" 1. Th. 1804 pag. 111 ff. erklärt sich sehr zur Empfehlung des Unterrichts im Gesange, und *Pestalozzi* zählt in „Lienhard und Gertrud" und „wie *Gertrud* ihre Kinder singen lehrt" pag. 94, 114, 170, 181, 182, Musik und Gesang unter die Erfordernisse seiner neu organisirten Unterrichtsmethode. Vergl. Erziehungslehre von Dr. *Schwarz*, 3. Bd. 2. Abth. pag. 107; Niemeyer's, Zerrenner's, Denzel's u. a. Schriften.

[50]) Naturbeobachter haben erfahren, dafs Musik und Gesang auch noch andere Vortheile gewähren, dafs Singen eine kräftige Lunge, einen reinen Athem bewirke, dafs Singübungen krächzende und schnarrende Kehlen glatter, geschmeidiger machen, den Wohllaut der Sprache und die Schönheit der Declamation befördern. In Rücksicht ökonomischer Vortheile lehrt die Erfahrung, dafs eine gewisse Geschicklichkeit in der Tonkunst die Theilnahme an Musikpartien und Musikvereinen erleichtert, den Lebensgenufs vervielfältigt, ohne grofse Kosten Freude verbreitet, vielen Menschen ein Nahrungsmittel, und beim Verluste anderer Hülfe ein Lebensmittel dem musikalisch Gebildeten wird, als der beste Empfehlungsbrief in der Fremde zu Bekanntschaften mit gebildeten Familien führt, und so das Band der Humanität vermittelt, indem die Musik, als die verbreitetste schöne Kunst, als die allgemeinste Gefühlssprache von allen cultivirten Völkern verstanden, geliebt und geübt wird. Keine Wissenschaft, keine Kunst verbindet alle Herzen enger, als die Musik. Von Lissabon bis Petersburg, von Drontheim bis Messina sind die Menschen, trotz der Verschiedenheit der Religion, durch die Musik mit einander verwandt. Ja, durch die Musik ist zwischen der katholischen und evangelischen Kirche, sogar jüngst (s. unten) mit dem Cultus der Hebräer, ein neuer geistiger Verkehr entstanden, und in ihr werden sich am Ende alle Glaubensideen vereinigen.

Bischof Dr. *Ritschl* in Stettin. Die nachahmenden Erziehungsinstitute, eben so auch die Bürger- und Landschulen folgten diesen Mustern [51]), und die Regierungen haben die Wichtigkeit und den Nutzen des Gesanges nicht nur erkannt, sondern auch die allgemeine Einführung als Lehrgegenstand angeordnet. Vergl. §. 153 und in der 2. Abtheilung das Capitel *Gesangunterricht.*

§. 134.

Der Unterricht auf Instrumenten heischt zwar im Allgemeinen eine grofse Verbesserung, besonders wo die Lehrer nur einzelne Schüler vornehmen. Doch ist auch nicht zu verkennen, dafs sich die vernachlässigte Methodik aus ihrer Kindheit zu erheben angefangen hat. Bringt man aber dabei in Erwägung, dafs die Musik im Allgemeinen noch keine solche methodisch-gebildete Lehrer besitzt, wie andere Künste und Wissenschaften sich deren schon längst erfreuen, und dafs der Erfahrung zufolge, die Praktiker eben so wenig, als die Theoretiker sich zu Elementarlehrern eignen, indem es hierbei nicht auf die Virtuosität des Lehrers, sondern vielmehr auf die Gabe und Geschicklichkeit ankommt, das in dem Schüler liegende Talent zu entwickeln, sein Denkvermögen in Anspruch zu nehmen und darauf zu bauen; so kann man allerdings im Allgemeinen noch keine so schnellen und günstigen Resultate erwarten, als sie der Natur der Sache nach zu erwarten wären. Daher ist man in unsern Tagen auf zweckmäfsigen Unterricht bedacht. Und man findet für den Einzelunterricht Andeutungen zu einem bessern Unterricht in *Türk's*, *Hering's*, *Nägeli's*, *A. E. Müller's* u. a. Lehrbüchern; Methoden für den Musik-, besonders Pianoforteunterricht von *Horstig*, *Guthmann* u. A., in neuester Zeit von *Logier*, *Stöpel*, *Wehner*, *Urban*, *Hientsch*, *J. Fröhlich*, Dr. *J. A. G. Heinroth*, *Conr. Berg*, *J. E. Häuser*, *K. H. A. Frantz* u. A. in eigenen Schriften oder in den Anweisungen selbst, wie auch in verschiedenen einzelnen Aufsätzen der allg. musik. Zeit., der Eutonia u. s. w. Ob die vor beinahe 20 Jahren enthusiastisch angepriesene Methode *Logier's* auf dem Pianoforte und in der Harmonielehre näher und sicherer zum Ziele führe, scheint noch nicht durch die Erfahrung ausgemacht zu sein. Die preufs. Regierung hatte seine compensirte Lehrmethode empfohlen, und sie ist durch viele Schüler von ihm, oder durch Nachahmer, als Dr. *Stöpel*, *C. Wehner*, Prof. *Jülich*, *Herrmann*, *Girschner* u. A., in vielen gröfsern Städten Deutschlands verbreitet, freilich aber auch in neuester Zeit hie und da wieder aufgegeben.

§. 135.

Was die Musik, besonders in Deutschland, auf einen so hohen Standpunkt bringen half, ist den häufigen Musikaliendruckereien und dem allgemeinen Musikalienhandel, der jetzt in Deutschland vielleicht einige 100,000 Thlr. jährlichen Umsatz macht, mit zuzuschreiben. *Kupferstechereien*, *Notendruck* mit *beweglichen Typen* (von Breitkopf in Leipzig 1755 erfunden), *Notenschlägerei* auf Zinnplatten mit Notenstempeln von Stahl, waren in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts vorhanden. Doch hat die um 1796 von *Aloys Sennefelder* († 1834) erfundene *Steinzeichnung* die Verbreitung der Noten noch mehr erleichtert, indem auf ähnliche Art geschriebene Noten zum Abdruck gebracht wurden. *André* jun. kaufte ihm 1800 das Geheimnifs ab und verpflanzte den lithographischen Notendruck

[51]) S. *Hoppenstedt's* „Volksliederbuch" etc.

nach Paris und London, und sein Compagnon ging nach Wien. Gegenwärtig ist fast in jeder nur etwas bedeutenden Stadt wenigstens eine Notendruckerei und wahrscheinlich bestehen 200 Notendruckereien und Verleger und 1000 Musikhandlungen in Europa.

Dieser Handel scheint jetzt auch seine höchste Stufe erreicht zu haben, weil die Erleichterung des Drucks die Production, die Wohlfeilheit den Absatz, aber leider auch eine flüchtige Liebhaberei und schnelles Vergessen der für den Zeitgeschmack fabricirten Waare bewirkt. *Fr. Rochlitz* sagt defshalb in dem trefflichen Werke: „Für Freunde der Tonkunst": „gründliche ausgeführte Werke lesen die Kunstfreunde nicht; man findet sie pedantisch. Für leichte Notizen ist unsere Zeit; nur zu denken und zu prüfen gebe man ihr nichts". So verbreitet sich der schlechte Geschmack durch die Fabrikanten, welche weniger auf solide Werke der wahren Kunst, als auf Absatz und auf Modewaaren achten. Man verstümmelt gröfsere Werke in kleine, arrangirt Opern zu 2 und 4 Hände für das Pianoforte ohne Text, ja sogar für 2 Flöten u. s. w., wie aus täglichen Anzeigen zu ersehen ist. Doch darf zum Ruhme mehrer Musikalienverleger auch nicht übersehen werden, dafs seit einigen Jahren gediegene alte Meisterwerke, z. B. von J. S. Bach, Händel u. A. durch neue Auflagen im Musikalienhandel gekommen sind und auf eine bessere Zeit in dieser Hinsicht zu deuten scheinen, wie ihnen dies auch durch den vor einigen Jahren gebildeten Verein der Musikalienhändler gegen allen Nachdruck erleichtert wird, indem jedem Verleger sein Eigenthum gesichert ist.

§. 136.

Gute, im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts erschienene Lehrbücher, z. B. von Hiller, Em. Bach, Löhlein, Albrechtsberger, L. Mozart, Türk u. A. sind im Anfange des jetzigen neu verbessert erschienen. Eine Unzahl neuer und auch zweckmäfsiger Lehrbücher und Anweisungen für alle gebräuchliche Instrumente verdanken wir dem laufenden Jahrhunderte. Allgemeine Musiklehren hat man mehre, namentlich von *Gottfr. Weber*, *Dionys Weber*, *J. Fröhlich*, *Köhler*, *Werneburg*, *Fr. Schneider;* Lehrbücher für den höhern Gesangunterricht und besonders für den Gesangunterricht für Volksschulen hat man eine Menge (vergl. §. 153); Sammlungen von Gesängen für die Jugend gibt es in grofser Anzahl, und auch Wandtafeln und Vorlegeblätter beim Unterrichte fehlen nicht; allgemeine theoretische Werke für Generalbafs und Composition sind in unabsehbarer Menge vorhanden; an musikalischen Wörterbüchern zum Nachschlagen ist kein Mangel; musikalische Zeitschriften und Zeitungen besitzt Deutschland mehr als jedes andere Land, und hat nicht nur hierdurch, sondern auch durch sehr viele andere schöngeistige Schriften, z. B. von Fr. Rochlitz, Thibaut, C. M. v. Weber, Schubart, Michaelis, Hientsch, Spazier, W. Heinse, Hoffmann, Nägeli, Burney, Tieck, Reichardt, Kocher, Nicolai, Wendt, Mosel u. A. nicht sowohl zur Unterhaltung für Musiker, als auch zur ästhetischen Musikbildung gesorgt. Auch Lehrbücher für Musikdirectoren, über das Instrumentiren u. s. w. sind nicht vergessen worden. Im historischen Fache sind die einzelnen Werke und Werkchen von *Lewald*, *Krause*, *Jones*, *Stöpel*, *Chr. Kalkbrenner*, *R. G. Kiesewetter*, *Busby*, *v. Drieberg*, *G. W. Fink*, *Fr. Rochlitz*, *Baini* (und dessen Übersetzer), *A. Wendt*, Dr. *W. Chr. Müller*, Dr. *Grofsheim*, *Gerber's* altes und neues historisches biographisches Lexikon; die Tonkünstler-Lexici von *F. J. Lipowsky*, *G. J. Dla-*

bacz, C. J. A. Hoffmann, Fr. Rafsmann, und viele Biographien, ingleichen *Meusel's* und *Whistling's* Handbuch der musikalischen Literatur als Fortsetzung des *Forkel*schen, zum Theil vortreffliche Werke. Auch die physisch-mathematische Tonlehre (Akustik) ist in neuester Zeit von *Wheastone*, Dr. *Liscovius*, *Robinson*, Prof. Dr. *Chladni*, *Fischer* und Gebrüder *Weber* bearbeitet, genauer bestimmt und in ihren Geheimnissen näher untersucht worden. Die Resultate dieser Werke gehen aber über den Horizont der eigentlichen praktischen Musiker und gewöhnlichen Dilettanten.

§. 137.

Die Deutschen zu unserer Zeit stehen über den Ausländer in jeder Rücksicht. Stolz darf der Deutsche auf das zurücksehen, was er besonders im Anfange dieses Jahrhunderts in der Tonkunst geleistet hat. Es gibt kein Feld in der Musik mehr, welches nicht bearbeitet wäre; und die Compositionen für die Instrumental- und Vocalmusik sind unzählbar. Im ersten Drittel unsers Säculums allein sind über 15000 praktische Werke für Musik im Drucke erschienen; über zwei Drittel mögen davon freilich auch wieder vergessen sein. Welches Land wäre nun wohl productiver an musikalischen Erzeugnissen? Im Jahre 1825 wurden auf der Ostermesse zu Leipzig 1000 Werke angezeigt; im Jahre 1829 an 2000; im Jahre 1830 zählte man 2026 neu erschienene Musikalienwerke; im Jahre 1831 belief sich die Gesammtzahl auf 1856; 1832 auf 1612. Der Deutsche hat nicht allein die Vorzeit überflügelt, sondern auch weislich Sorge getragen für die Zukunft. Er hat sich, indem er den Beweis führt, dafs die Tonkunst eine selbstständige Kunst ist, die ohne Beihülfe der Dichtkunst bestehen kann, über alle Nationen gestellt und die Musik aller Nationen, z. B. der Italiener und Franzosen, welche bereits seit längerer Zeit den Charakter von weichlicher, luxuriöser Entnervung angenommen hat, an Kraft, Kühnheit und hohem Schwunge übertroffen. Nicht zu zählen sind in unsern Gauen die Anhänger der wahren Kunst, die nicht von dem Irrwahne befangen sind, es sei die Musik erschaffen, um der Sinnlichkeit zu fröhnen, und erkannt haben, dafs sie selbst bei der Erziehung unserer Jugend anzuwenden sei. Eine ihrer Tugenden ist indessen noch Vielen unbekannt geblieben, nämlich die: durch Heilung des Seelenschmerzes die Genesung des Leidenden zu bewirken, den die Schwermuth auf das Siechbett geworfen. Doch eilte auch ein musikalisch-medicinischer Kosmopolit, Dr. *F. A. Weber* in Heilbronn, den Schwachen zu Hülfe, und setzte sie in Kenntnifs sowohl von der Sache an und für sich, als auch von den bereits erfolgten Resultaten, durch seine Abhandlung: „Von dem Einflusse der Musik auf den menschlichen Körper und ihrer medicinischen Anwendung". Vergl. Leipz. musik. Zeit. Jahrg. IV.

§. 138.

Die vielen neu erfundenen Instrumente, als: Xänorphica, Orphia, Harmonika, Aura, Sistra, Czakan, Ophiclëide, Sirenion, Hierochord, Melodicon, Clavicylinder, Physharmonica, Aeolodicon, Chordaudion, Orchestrion, Terpodion, Uranicon, Harmonichord, Octochord, Crescendo, Dittanaclavis, Euphon, Harmonicello, Panmelodicon, Xylosistrum, Apollo-Lyra u. v. a., die wir nicht weiter erwähnen wollen, weil sie zum Theil wieder schnell verschwunden sind, haben zwar die Mannichfaltigkeit der musikalischen Erscheinungen vermehrt, aber der Tonkunst selbst *keinen neuen Schwung gegeben*, oder ihr *inneres Wesen zu höherer Vollkommenheit geho-*

ben. Auf dieser Stufe wird sich auch die Musik im Wesentlichen erhalten, so lange Künstler, wie *Eybler*, *v. Seyfried*, *Gottfr. Weber*, *Rinck*, *F. Ries*, *Fr. Schneider*, *L. Spohr*, *Reissiger*, *Hientsch*, *Girschner*, *Fink*, *Heinroth*, *Thibaut*, *Bach*, *Wendt*, *Rochlitz*, *Hummel*, *Rungenhagen* u. v. A. in der Tonwelt vereint durch That und Lehre wirken. Sollte auch eine Pause eintreten, oder sogar durch eine Verirrung die Schönheit sinken, so wird im Felde der schönen Kunst wieder eine Periode kommen, wo das alte Gute, wie jetzt schon (§. 131) verschönter wieder aufsteht. Jedes Kunstwerk spiegelt seine Zeit ab. Wahrscheinlich ist, dafs von Zeit zu Zeit Genie's erscheinen, welche einzelnen Theilen der Musik eine Erweiterung verschaffen, und dafs — nach den jetzigen Fortschritten in Deutschland — sich die Tonkunst in die Breite geographisch ausdehnen wird. Allein unser mehrfach ausgesprochenes Resultat aller Erscheinungen in den verschiedenen Gefilden der schönen Kunst wird sich bewähren: *dafs die Tonkunst zu Anfange unsers laufenden Jahrhunderts den höchsten Gipfel ihrer innern Ausbildung erreicht habe.* Wie die Malerkunst in *Raphael's* Jahrhunderte in Italien und in den Niederlanden, so steht die Musik in Deutschland durch *Bach*, *Händel*, *Gluck* vorbereitet, durch *Haydn*, *Mozart* und *Beethoven* in gleichem Range der Vollendung und so, wie *Raphael* seit 300 Jahren als Malerfürst bestanden: so wird *Wolfgang Amadeus Mozart* der König der Tonwelt bleiben!

II. Capitel.

Ueber die neuern Choralcomponisten und ihre Melodien.

> *„Das ist das Herrliche bei den Völkern der Hellenen, dafs sie auch da die edlern Gefühle der Menschheit ehren, wo Andere ihrer zu vergessen pflegen. — Sie haben geblüht, so lange sie dies über sich vermochten, sie sanken selber, als das Heilige aufhörte, ihnen heilig zu sein"!*
>
> *Heeren*, Ideen etc. 3 B. S. 26.

§. 139.

Wir haben im Vorhergehenden gesehen, dafs am Ende des vorigen und mit Anfang des jetzigen Jahrhunderts eine neue Kunstperiode eintrat. In der *modernen* Musik ist gegenwärtig Alles erschöpft, alle Kanäle zu den Quellen des musikalischen Schönen sind geöffnet, der musikalische Garten ist mit allen Gewächsen aller Zonen geziert, alle schönen Blüthen schmücken unsere Musikgefilde, Früchte für *jeden* Geschmack sind in Menge vorhanden und können als Saat zu unendlich reichen Ernten verbreitet werden. Und wenn sich nun die Musik auch ganz frei jeder Empfindung anschliefst, uns an jeden Ort des Vergnügens und des Luxus, in fürstliche Zimmer, in das Kriegeslager, in den Tanzsaal, überhaupt in jede heitere Gesellschaft, ja selbst durch das Pianofortespiel in die einsame Stube und überall hin, sogar in verschiedene Werkstätten, begleitet, so fehlt sie, die *himmlische Schwester der Religion* eigentlich nur in rechter Ausdehnung und Art an derjenigen Stätte, welche ihre Wiege gewesen ist, in der *Kirche.* In der wahren und eigentlichen *Kirchenmusik* sind wir seit *J. S. Bach* nicht vorwärts, sondern rückwärts geschritten; im Chorale schon seit beinahe anderthalb hundert Jahren stehen geblieben.

§. 140.

Zu allen Zeiten hat es Musiker oder andere sachverständige Männer gegeben, welche es sich angelegen sein liefsen, den Kirchengesang mit *neuen Kirchenweisen* zu bereichern. Im XVIII. und im Anfange des XIX. Jahrhunderts ist dies nun zwar nicht minder geschehen; allein diese neuen Choralmelodien sind meistens nur in den Orten oder der Umgegend, wo die Verfasser lebten, in Gebrauch gekommen. Ihr Streben, für den Kirchengesang Etwas zu leisten, mufs man doch bei ihnen anerkennen, wenn auch der Erfolg nicht so segensreich war, als sie es wünschten. Es mögen daher zunächst die Namen der Männer, welche sich im Laufe des XVIII. und XIX. Jahrhunderts um neue Kirchenmelodien verdient machen, hier genannt werden, um sie in dieser Hinsicht dem Vergessen zu entreifsen und der Nachwelt zu zeigen, dafs es auch in dieser Periode viele Männer gab, welche nicht nur den Kirchengesang mit neuen Singweisen bereichern wollten, sondern auch zu vielen herrlichen Liedern, die ebenfalls in dieser Periode entstanden und welche nach dem Metrum bekannter alter oft nicht passender Kirchenmelodien verfertigt waren, dem Geiste derselben entsprechendere Melodien zu liefern wünschten.

Es gehören hierher:

Gottfr. Heinr. Stölzel, † 1719 als Capellmeister zu Gotha; von ihm ist die Melodie:

Nun Gottlob es ist vollbracht etc. $\overline{d}\ \overline{c}\ h\ \overline{d}\ \overline{c}\ h\ a$ (eine Parallelmelodie zu: *Liebster Jesu, wir sind hier* etc., woher der Irrthum entstanden sein mag, ihm letztere beizulegen).

J. G. C. Störl, um 1710 Capellmeister und Organist zu Stuttgart; von ihm steht in *Kühnau's* Choralbuche die Melodie:

Entfernet euch ihr matten Kräfte etc. *a a g f a g f e d.*

Dr. *Christ. Friedr. Richter*, geboren 1676 zu Sorau, † 1711 als berühmter Arzt zu Halle. Er hat mehre Lieder gedichtet und einige Melodien verfertigt, namentlich:

Wirf ab von mir das schwere Joch der Sünden etc. *d e fis g | a b* $\widehat{g}$ *fis g a a |.*

Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen etc. *a* $\overline{cis}$ $\overline{cis}$ *h* $\overline{e}$ *a* $\overline{d}$ *cis h.*

Christ. Fr. Witte, um 1700 Capellmeister zu Gotha. In seinem 1715 herausgegebenen Choralbuche stehen mehre Melodien von ihm; bekannter sind, und in Hamburg, in Baiern, Gotha, Wirtemberg verbreitet:

Nicht so traurig, nicht so sehr etc. $\overline{c}$ *g a a g f e.*

Mein Jesus lebt etc. *g h a g a fis g a g;* heifst in Gotha auch: *Wer nur den lieben Gott läfst walten* etc.

Ich erhebe Herr zu dir etc. *e f g g a h* $\overline{c}$.

Rheineck, zu Meiningen hat die Melodie gesetzt:

Gott ist die Liebe selbst etc. *h* $\overline{c}$ *a g f e.*

J. G. Hille, um 1739 Cantor zu Glaucha; verfertigte die Melodien:

Mein Heiland nimmt die Sünder an etc. *g* $\overline{c}$ *a g d d f e.*

Einer ist König, Immanuel sieget etc. *f c f a g f a a h* $\overline{c}$ $\overline{c}$.

Joh. Seb. Bach, geboren 1685 zu Eisenach, † 1750 als Cantor und Mu-

sikdirektor zu Leipzig. Aufser einer Sammlung 4stimmiger Choralgesänge und 69 neuen oder veränderten Melodien in dem vom Schlofskantor zu Zeitz *G. E. Schemelli* herausgegebenen „Musikal. Gesangbuch" 1736, ist folgende Melodie bekannter geworden:

O du dreieiniger Gott etc. (heifst auch: *Wie gnädig warst du Gott* etc. oder: *O Gott du frommer Gott* etc. *e a gis a h c*).

J. F. v. Cronegk, geboren 1731 zu Anspach, † 1758 zu Nürnberg als Regierungs- und Justizrath; Verfasser des Liedes und der Melodie:

Einsamkeiten, euch erhebe mein begeisterter Gesang etc. *b b b b es es d b.*

G. G. Bolze, 1750, Cantor zu Potsdam; von ihm sind in *J. Kühnau's* Choralbuch aufgenommen:

Herr meiner Jugend dir sei Dank etc. *a ga b ab c b a g.*

Der du uns das Heil errungen etc. *b es f g as g f f.*

Sollt' ich meinen Gott nicht singen etc. *c f g a b a g f.*

J. J. Quanz, der berühmte Flötenspieler, der Lehrer *Friedrichs* II., geboren 1697, † 1773 zu Potsdam; liefs 1760 Melodien zu *Gellert's* geistlichen Oden drucken, davon mehre in *Kühnau's*, *Umbreit's* und *Schicht's* Choralbuche vorkommen, z. B.

Wer Gottes Wege geht etc. *g g a h a a.*

Wer bin ich von Natur etc. *b b b c b g.*

Wenn zur Vollführung deiner etc. *b b es d c b as g.*

Joh. Casp. Vogler, geboren 1698 zu Haussen bei Arnstadt, † um 1765 als Hoforganist zu Weimar. Hat zu den Gesängen: *Schmücke dich o liebe Seele* etc. und *Mach's mit mir Gott* etc. neue Melodien gesetzt.

Joh. Friedr. Doles, 1760, Musikdirector zu Leipzig; hat Melodien zu *Gellert's* geistlichen Oden drucken lassen. Aufgenommen sind die Melodien:

Anbetungswürd'ger Gott etc. *b g es b b c.*

So gibst du nun, mein Jesu gute Nacht etc.

Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre etc. *b es d es es b as as b g es.*

O Gott du frommer Gott etc. *c a f c c d.*

Sollt' es gleich bisweilen scheinen etc. *f f c c g a g g.*

M. C. Grofse, 1760, Organist zu Klosterbergen. In *Kühnau's* Choralbuche steht von ihm:

O grofse Seligkeit, die allen Adamskindern etc. *e cis a h gis a e a a h h cis h.*

Georg Ph. Telemann, geboren 1681 zu Magdeburg, † als Musikdirector zu Hamburg; in seinem Choralbuche finden sich mehre Melodien von ihm.

J. S. Harsow, 1787, Organist zu Berlin; von ihm steht in *Kühnau's* Choralbuche:

Gott ist mein Lied etc. *f a g f.*

Gottfr. Aug. Homilius, geboren 1714 zu Rosenthal, † 1785 als Musikdirector und Cantor zu Dresden, war ein ausgezeichneter Organist und Kirchencomponist. In seinen Choralbüchern stehen einige Melodien von ihm; bekannter ist die Melodie:

Sollt' es gleich bisweilen scheinen etc. *f f c c b g a f.*

Karl Phil. Em. Bach, geboren 1714 zu Weimar, † 1788 als Musikdirector zu Hamburg. Aus seinen Melodien zu *Gellert's* geistlichen Oden, zu *Sturm's* geistlichen Liedern, zu *Cramer's* Psalmen, desgleichen aus seinen *neuen* Melodien zu einigen Liedern des neuen Hamburgischen Gesangbuches, Lüneburg 1787, sind mehre weiter verbreitet, z. B. unter einigen andern folgende:

Wohl dem, der bess're Schätze liebt etc. *a d cis d b a g f.*

Wie grofs ist des Allmächt'gen Güte etc. *d es d c c f es d b;* nicht zu verwechseln mit der: *Die Tugend wird durch Kreuz geübet* etc. Vergl. §. 91.

Was sorgst du ängstlich für dein Leben etc. *e e f e a a g g f.*

Was ist mein Stand, mein Glück etc.? *g a b c a b.*

Jauchzt ihr Erlösten, dem Herrn etc.! *a h cis d h a.*

Gott ist mein Lied etc. *a h ag fis.*

Gedanke, der uns Leben gibt etc. *c c e d c f e d.*

Du klagst und fühlest die Beschwerden etc. *d d a b b c b b a.*

Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre etc. Ist in der Beilage Nr. 13. mitgetheilt.

Bald oder spät des Todes Raub etc. *a a gis a c h d c.*

Besitz' ich nur ein ruhiges Gewissen etc. *a fis e d a h cis d cis h a.*

Auferstehn, ja auferstehn wirst du etc. *d c es d c b a b c.*

Darf sich der arme Mensch erheben etc. *d d a b b c b b a.*

Joh. Heinr. Rolle, geboren 1718 zu Quedlinburg, † 1785 als Musikdirector zu Magdeburg. Bekannt als vorzüglicher Kirchencomponist. Im *Kallenbach*schen Choralbuche stehen mehre Choralmelodien von ihm, von denen einige in Magdeburg auch in Gebrauch zu sein scheinen. Es sind folgende:

Du weiser Schöpfer aller Dinge etc. *g d h c d e d d c h.*

Herr deine Allmacht reicht so weit etc. *g a h c a h cis d.*

Lobt unsern Gott mit fröhlichem Gemüthe etc. *c a cis h e h d cis e d cis h.*

Lobet den Herren, denn er ist allmächtig etc. *a cis e e h d h a gis a c.*

Mit freudigem Gemüthe etc. *a d cis d h a g fis.*

O Vater Schöpfer dieser Welt etc. *b g f b b c c d.*

So fliehen unsre Tage hin etc. *f a g a d c b a.*

Vor dir du Ewiger etc. *c e g c c c.*

Chr. Ernst Kallenbach, † 1777 als Cantor zu Potsdam. Im Choralbuche seines Sohns (*G. E. G.*, † 1832) stehen von ihm die Melodien:

Auferstehn, ja auferstehn wirst du etc. *as c b g as es des b c.*

Gott ist mein Lied, er ist etc. *f g a b.*

Gott, den ich als Liebe kenne etc. *a c f g a a b a.*

J. Ph. Kirnberger, geboren 1721 zu Saalfeld, † 1783 zu Berlin als Kam-

mermusiker der Prinzessin *Amalia* von Preufsen. Von ihm stehen mehre Melodien in *Kühnau's*, *Umbreit's* Choralbuche, z. B.:

Gott ist mein Lied etc. *b es f g.*

J. F. Kolbe, 1768, Musikdirector zu Potsdam. Mehre Melodien in *Kühnau's* Choralbuche.

Christian Gregor, ein in der Mitte des XVIII. Jahrhunderts lebender geschickter Organist der Brüdergemeine in Herrnhut, liefs die Orgeln, wie noch in der Brüdergemeine üblich, so einrichten, dafs der Organist den Liturgen und die Gemeine vor Augen hat, und besorgte die Herausgabe des Choralbuchs der Brüdergemeine. Von ihm ist die noch daselbst gangbare Melodie:

Erwünschte Zeit! wenn etc. *a f e d.*

Ph. Heinr. Wolther, Bischof der Brüderkirche, um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts setzte die in der Brüdergemeine noch übliche Melodie:

Schlaf, liebes Kind, schlaf, liebes Kind etc. *e a c e a a gis a.*

Jos. Ant. Steffan, Capellmeister zu Wien, um 1765; soll der Componist der in österreichischen Kirchen aufgenommenen Choralmelodien sein.

S. M. D. Gattermann, um 1782 Conrector zu Berlin; von ihm stehen einige Melodien in *Kühnau's* Choralbuche.

Levit, um 1786 Organist zu Züllichau; in *Kühnau's*, auch in *Schicht's* Choralbuche stehen einige Melodien von ihm, z. B.:

O schönes Himmelreich etc.*! g c a g f e.*

J. F. Rötscher, Musikdirector zu Allstädt, um 1768. Von ihm stehen einige Melodien in *Kühnau's* und *Schicht's* Choralbuche, z. B.:

Jesus unser Trost und Leben etc. *a ab c f g a g f.*

J. K. Rex, um 1787 Cantor zu Berlin; von ihm enthält *Kühnau's* Choralbuch folgende Melodien:

Dein Sohn des Höchsten freu' ich mich etc. *d a a h a h cis d.*

Wird das nicht Freude sein etc. *b b c d d es.*

Joh. Jos. Klein, Advocat und Organist zu Eisenberg. Von ihm stehen mehre neue Choralmelodien in dem 1785 von ihm herausgegebenen Choralbuche, aber ohne mit seinem Namen bezeichnet zu sein.

J. C. Schmügel, geboren 1726, † 1798 als Organist zu Mölln. Von ihm stehen einige Melodien in *Kühnau's*, *Schicht's*, *Umbreit's* u. A. Choralbuche.

J. B. Beutler, Conrector zu Mühlhausen 1799; im *Schicht*schen, auch im *Umbreit*schen Choralbuche finden sich einige Melodien von ihm.

Joh. Christ. Kittel, geboren 1732 zu Erfurt, † daselbst 1809 als Organist. Von ihm stehen einige Melodien in seinem, in *Weimar's*, *Schicht's*, *Umbreit's* und *Fischer's* Choralbuche.

Ernst Ludw. Gerber, geboren 1746, † 1819 als Hofsecretair zu Sondershausen; schrieb 1794 für das Sondershäuser Gesangbuch folgende Melodien, welche in Cantor *Weimar's* Choralbuche, einige auch im *Schicht*schen aufgenommen sind. Namentlich:

Allgütiger, mein Lebelang etc. *g c ha g a d f e.*

Einsamkeiten, euch erhebe etc. *b b b b es es dc b.*

Gott dem ich lebe, dem ich bin etc. *a d̄ d̄ c̄ h a c̄h a.*

Grofs ist mein Gott etc. *d̄ cis h a h g a fis.*

Ich bin ein Christ etc. *d̄ d̄ cis d̄.*

Preis und Anbetung sei unserm etc. *c̄ ē d̄ f̄ ē d̄ h c̄ ē d̄ c̄.*

Singt, singt mit heiligem Entzücken etc. *e a cis h h ē d̄ cis a.*

Trockne deine Jammerthräne etc. *b g f es es as g g f f.*

Michael Haydn, geboren 1737, † 1806 zu Salzburg; in *Gofsner's* Choralbuche (1825) steht die Melodie von ihm:

Ich will dich lieben meine Stärke etc.

Joh. Christ. Kühnau, geboren 1735 im Mannsfeldschen, † 1805 als Musikdirector und Cantor zu Berlin. In seinem Choralbuche stehen mehre von ihm componirte Melodien; auch im *Schicht*schen und *Umbreit*schen Choralbuche befinden sich einige. Die Melodie:

Wie lieblich winkt sie mir etc. *b ēs c̄ b as g*, scheint sich etwas weiter verbreitet zu haben.

Joh. Adam Hiller, geboren 1728 zu Wendischofsig bei Görlitz, † 1804 als Musikdirector und Cantor zu Leipzig. Für die Kirche und zum kirchlichen Gebrauch hat er Vieles im Druck erscheinen lassen. Hierher gehören z. B. „3 neue Melodien zum Liede: *Wir glauben all' an einen Gott*, etc. Leipzig" Cnobloch. „*Choralmelodien zu Gellert's geistlichen Oden und Liedern, welche nicht nach bekannten Kirchenmelodien können gesungen werden.*" Leipzig 1761. — „*Fünfundzwanzig neue Choralmelodien zu Liedern von Gellert*". Leipzig 1792. Von diesen Melodien sind viele in sein *allgemeines sächsisches Choralbuch* (1793 etc.) aufgenommen. Bekannter sind geworden und in Baiern, Sachsen, Preufsen etc. verbreitet:

Wie wohl ist mir o Freund der Seelen etc. *c̄ a b c̄ f̄ ē c̄ c̄ b a.*

Wer bin ich von Natur etc. *c̄ a c̄ g a b.*

Einst reift die Saat etc. *d̄ c̄ a g a h c̄ h.*

Du bist's dem Ruhm und Ehre gebühret etc. *c̄ a f g b a b d̄ c̄.*

Ich dank' dir heute für mein Leben etc. *g g h a a a h c̄ h.*

Was ist mein Stand mein Glück etc. *a e a h cis a.*

Du klagst, o Christ, in schwerem Leiden etc. *g a a d̄ c̄ c̄ b g fis.*

Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre etc. *g c̄ d̄ h c̄ c̄ d̄ ē f̄ ē c̄.*

Gott ist mein Lied etc. *a a h cis.*

O Herr mein Gott etc. *g h a g.*

An dir allein, an dir hab' ich gesündigt etc. *h c̄ h g h a fis g g g fis.*

Justin Heinrich Knecht, geboren 1752 zu Biberach, † 1817 daselbst als Musikdirector. Er war ein ausgezeichneter Theoretiker und Praktiker, und vorzüglich tüchtiger Orgelspieler; hat sehr viele Choralmelodien gesetzt, von denen einige nur weiter, z. B. in Hamburg, sehr viele aber in Baiern und Wirtemberg verbreitet zu sein scheinen. Sämmtlich befinden sich seine Choralmelodien in seinen 3 herausgegebenen Choralbüchern. Nämlich das neue *Baier*sche

Choralbuch bereicherte er mit 75 neuen Singweisen, von denen 29 ganz neu von ihm 1815 gesetzt wurden; bei Einrichtung des *neuen Biberach*schen *Choralbuches* setzte er 52 neue Melodien, und in dem *Wirtembergischen Choralbuche*, welches er mit dem Pastor *J. Fr. Christmann* (geboren 1752, † 1817 als Dr. der Phil. und Pastor zu Heutingheim bei Ludwigsburg) herausgab, stehen von ersterm 97, von letzterm 26 neue Melodien. Im letztgenannten Choralbuche befinden sich auch noch: 4 neue Melodien von *Nic. Ferd. Aubeelen*, 2 von *Götz*, 1 von *Joh. Schmidlein*, 1 von der Königl. Preufs. Prinzessin *Amalia*, 1 von *Rheinck* und 3 von *C. Ph. M. Bach*.

Johann Zachariä, † 1807 als Musikdirector zu Magdeburg; im *Kallenbach*schen Choralbuche ist eine Melodie von ihm aufgenommen.

J. Casp. Rüttinger, geboren 1761 zu Streufdorf bei Hildburghausen, lebt daselbst als Organist und Musiklehrer am Schullehrer-Seminar. Er gab 1808 neue Choralmelodien über 109 Lieder des neuen Hildburghausischen Gesangbuchs etc. heraus, von denen in *Umbreit's* 16 und in *Schicht's* Choralbuche noch mehre aufgenommen sind. Die Melodien:

Jesus, Jesus ist erstanden etc. $\overline{c}$ $\overline{h}$ $\overline{c}$ $\overline{c}$ $\overline{d}$ $\overline{e}$ $\overline{d}$ $\overline{d}$.

Was sorgst du ängstlich für dein Leben etc. *h h g fis fis c fis dis fis* u. *e. a.* scheinen sich etwas weiter verbreitet zu haben.

Georg Peter Weimar, geboren 1734 zu Stotternheim bei Erfurt, † 1800 als Musikdirector und Cantor zu Erfurt; in seinem vom Prof. *Gebhard* 1803 herausgegebenen Choralbuche stehen mehre neue Melodien von ihm.

Ch. Gotth. Tag, geboren 1755, † 1811 als Cantor und Musikdirector zu Hohenstein. Die Melodie:

Wer nur den lieben Gott etc. aus *c dur* scheint sich etwas weiter verbreitet zu haben.

E. K. Vorbrodt, geboren 1745 zu Harzgerode, † 1811 als Cantor zu Zerbst. Im *Schneider*schen und *Schicht*schen Choralbuche sind einige Melodien von ihm aufgenommen.

Franz Vollrath Buttstedt, geboren 1735 in Erfurt, † 1814 als Musikdirector und Organist zu Rothenburg ob der Tauber. Das von ihm verbesserte Reichsstädtische Choralbuch für Rothenburg enthält 26 neue Melodien von ihm.

Christian Möck, geboren 1737 zu Thann, † 1818 als Organist zu Ansbach. Im neuen *Baier*schen Choralbuche ist zu dem Liede: *Wer nur den lieben Gott läfst walten* etc., eine neue Melodie von ihm aufgenommen.

M. *Joh. Wilh. Stadler*, geboren 1747 zu Repperndorf, † 1819 als Gymnasiallehrer zu Baireuth. Im neuen *Baier*schen Choralbuche stehen 2 Melodien von ihm.

Joh. Gottl. David Gackstatter, geboren 1793 zu Ergersheim, lebt als Organist und Lehrer zu Rothenburg. Von ihm steht eine Melodie im neuen *Baier*schen Choralbuche.

Joh. Gottfr. Schicht, geboren 1753 zu Reichenau bei Zittau, † 1823 als Cantor an der Thomasschule und Musikdirector an beiden Hauptkirchen. Besondern Antheil am deutschen Choralgesange hat er

durch Herausgabe seines *allgemeinen Choralbuches* (3 Theile) genommen, welches 306 neue von ihm gesetzte Choräle enthält.

Heinr. Christ. Schreyer, Prediger zu Ortrandt, hat eine neue Melodie des *Herr Gott dich loben wir* etc. *g g f e d c* gesetzt. Sie ist einzeln gedruckt, bei *Gödsche* in Meifsen erschienen und scheint nach der Vorrede in Dresden eingeführt gewesen zu sein.

M. Fleck, wahrscheinlich Prediger bei Dresden, gab 7 Fest-Choräle, und bei *Gödsche* in Meifsen „Sieben neue Choräle auf 65 Lieder des neuen Dresdner Gesangbuchs, welche noch keine passende Melodie hatten", heraus.

J. G. Berge, gab bei *Hilscher* in Dresden neue Choralmelodien zu einigen Liedern des Dresdner Gesangbuchs heraus. Wahrscheinlich ist er auch derselbe, welcher bei *Gödsche* in Meifsen unter den Buchstaben *J. G. B.* „20 4stimmige neue Choralmelodien auf einige Lieder im neuen Dresdner Gesangbuche, welche dem Inhalte derselben angemessener sind, als die früher gewöhnlichen Melodien" heraus gab.

Dr. *Joh. Sörensen*, praktischer Arzt zu Ebersdorf bei Lobenstein, setzte um 1810 die Melodie:

Nun danket Gott, dem heil'gen Geist etc. *f a a g a b g a.*

In der von ihm besorgten „Sammlung geistlicher Gesänge, Motetten, Oden und Lieder" in mehren Heften stehen noch viele Choräle, und wahrscheinlich auch einige von ihm; doch scheinen sie keinen kirchlichen Zweck gehabt zu haben.

Carl Gottl. Umbreit, geboren 1753 zu Rehstädt bei Arnstadt, † 1829 als Organist zu Sonneborn bei Gotha; ein um den Kirchengesang sehr verdienter Mann; von ihm steht in seinem Choralbuche 1811 die Melodie:

Wenn sich auf meiner Jugendbahn etc. *b a b c d es f d.*

Joh. Gottfr. Vierling, geboren 1750 zu *Mezels* bei Meiningen, † 1813 als Organist und Musikdirector zu Schmalkalden; aufser vielen Orgelstücken, Vor- und Zwischenspielen, schrieb er ein Choralbuch, in welchem einige Melodien von ihm stehen. Auch im Schichtschen Choralbuche findet sich eine.

Dr. *Fr. Schneider*, geboren 1786 zu Altgerfsdorf bei Löbau, jetzt Hofcapellmeister zu Dessau, der berühmte Oratoriencomponist; von ihm stehen 38 *neue* Choralmelodien in dem von ihm herausgegebenen *Choralbuche* (II. Theil vom Handbuch des Organisten), von denen sehr wahrscheinlich in Dessau mehre eingeführt sind.

Ch. H. Rink, geboren 1770 zu Elgersburg im Herzogthum Gotha, Hoforganist zu Darmstadt, verfertigte 1814 die Choralmelodie:

Vater den uns Jesus offenbaret etc. *a cis e h cis h gis a h a.* Sie steht im II. Hefte des II. Jahrganges des *Choralfreundes*.

Ulrich, Diaconus in Sprottau, theilte im 2. Bande der „Eutonia" pag. 75 eine Choralmelodie seiner Composition mit.

C. Kocher, geboren 1791, Organist und Musikdirector zu Stuttgart; hat 1828 daselbst in Verbindung mit *Fr. Silcher* und *J. G. Frech* (Cantor am Seminar zu Efslingen) das 4stimmige Choralbuch der evangelischen Kirche in Würtemberg herausgegeben, welches 22 neue Melodien von *Kocher*, 20 von *Frech*, 21 von *Silcher* und 1 von *Bertsch* enthält.

J. H. Tscherlitzky, ein Russe, wahrscheinlich in Petersburg lebend; von ihm stehen einige Choräle in *J. Gofsner's* Choralbuche. Leipzig 1825.

Fr. Hr. Fl. Guhr, Cantor und Schulcollege in Militsch; in den von ihm herausgegebenen 131 3stimmigen Chorälen etc., stehen 3 neue von ihm componirte Melodien.

Pottgiefser in Dortmund, hat zu dem nach dem Versmafse: *Herzliebster Jesu* etc. gedichteten Liede: *Dies ist der Tag, zum Segen eingeweiht* etc. eine neue Melodie verfertigt, die in dem von *Natorp* und *Kefsler* herausgegebenen Choralbuche aufgenommen ist.

H. G. Nägeli, in der Schweiz, verfafste, weil die *Goudimel*schen Choralgesänge, ursprünglich auf französischem Texte componirt, nicht zu *Lobwasser's* Textunterlegung passen, ein neues Choralwerk, unter dem Titel: *Christlich Gesangbuch für öffentliche und häusliche Erbauung*, das bei ihm, Zürich 1828—29 in 2 Abtheilungen erschien. In demselben liefert er *neue* 4stimmige Choralgesänge, und sucht damit, wie er sagt, dem Bedürfnifsse, den Choralstyl umzustalten und dem Figuralgesange, der neben ihm steht, näher zu bringen, abzuhelfen. Ein höchst wichtiges Unternehmen, das von sämmtlichen hohen Cantons-Regierungen der deutschen Schweiz bereits Unterstützung gefunden hat.

J. F. S. Döring, gab 1830 bei *Breitkopf* und *Härtel* in Leipzig 27 neue Choralmelodien heraus.

Chr. Jung, Cantor in Charlottenbrunn, gab 25 neue 4stimmige Choralmelodien, Breslau 1832, heraus.

Carl Niemeyer, Lehrer am Waisenhause zu Halle. Von ihm erschien 1832 ein Heftchen neue Choralmelodien in den alten griechischen Tonarten bei *Breitkopf* und *Härtel* in Leipzig. In den Beilagen der „Leipz. allg. musik. Zeit." hat er schon früher mehre neue Choralmelodien mitgetheilt.

Aufserdem componirten noch Einige, namentlich: *G. E. Apel*, *Neefe*, *Hering*, *Horstig*, *Konig*, *Rustkuchen*, *Nicolai*, *Türk*, *Kerrmann*, *Stückelberger*, *A. Löwe*, *J. Schläger*, *G. S. Heyne* u. A. einzelne Choralmelodien, welche sich zum Theil in ihren Choralbüchern, oder die solche nicht herausgegeben haben, in andern Choralmelodiesammlungen befinden.

§. 141.

Aus den Namen der vorstehenden Choralcomponisten ergibt sich, dafs *neue Choralmelodien* im XVIII. und in dem verlebten ersten Drittel des XIX. Jahrhunderts in reichlicher Anzahl entstanden sind. Fragen wir aber, wie viel von diesen neuen Melodien wirklich eingeführt oder nur *allgemeiner* in Gebrauch gekommen sind, so wundere man sich nicht, wenn wir nur einige, und zwar aus der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts bezeichnen könnten, die allgemeiner oder vielmehr, die nur in einzelnen Gegenden gebräuchlich geworden sind. Die meisten stehen nur in Choralbüchern, viele sind der Vergessenheit übergeben und wenige sind nur noch da im Gebrauch, wo die Verfasser lebten. Wie dies zuging, möchte im Folgenden seinen Grund haben.

Sonst besprachen sich *Dichter* und *Componist* (vergl. §. 94.) und schufen vereint Lieder mit Melodien, oder Dichter und Componist war *eine* Person; in beiden Fällen konnte das Schönste geleistet werden und wurde

auch geleistet. Zu dem kam, dafs unsere alten Choräle recht eigentlich der Glaube componirt hat und dafs man überhaupt sonst für die Kirche nichts machte, oder etwas Rechts. Man merkt es daher den alten Chorälen an, dafs sie nicht wie ein modisches Kleid fast handwerksmäfsig [52]) den Gedichten angepafst wurden, sondern, dafs sie aus einem vom Geiste des Gedichtes ergriffenen und desselben Geistes vollen Gemüthe ausgeströmt sind. Weil nun das XVIII. und XIX. Jahrhundert *Muster und Vorbilder* in den Melodien der Vorzeit hatte, so hatte diese Periode eigentlich auch kein dringendes Bedürfnifs nach neuen Melodien.

Wenn *Muster und Vorbilder*, wie *Horstig* [53]) sagt, „nur diejenigen darunter bleiben können, die ihre Vorzüge durch mehr als ein Geschlecht bewährt, und sich von dem Verdachte alles erborgten Glanzes frei gesprochen haben", so darf man gewifs mit Recht die ältern Choralmelodien, mit Ausnahme einiger, meistens schon aufser Gebrauch gekommenen, als solche ansehen. Überdies sind sie auch von den gelehrtesten Kunstrichtern als solche aufgestellt, als *Muster*, die alle Vorzüge in sich vereinigen, welche sonst in ähnlichen Compositionen nur einzeln angetroffen werden. Sie verbinden die gröfste Einfalt mit der gröfsten Kraft; sind leicht und fliefsend, ohne trivial, angenehm, ohne süfslich und der Würde der Religion widersprechend, kunstvoll, ohne schwerfällig und steif zu sein. Fast jede von ihnen hat einen bestimmten Charakter, einen Hauptton, der dem Inhalte des Liedes, zu dem sie gemacht war, auf's genaueste entspricht und die in demselben herrschenden Gefühle eben so wahr schildert, als mächtig in der Seele des Singenden weckt. Seit 2 bis 3 Jahrhunderten sind sie in unsern Kirchen gesungen, während so manche später erfundene Weise längst wieder verhallt ist; und sie werden noch in dem Munde des Volks fortleben, wenn das Meiste von dem, was die neuere Zeit uns an besser sein sollenden Versuchen in dieser Gattung geliefert hat, selbst dem Namen nach vergessen sein wird. Wer den Werth des Choralgesanges in Hinsicht auf Rührung und Erweckung der Andacht gehörig zu schätzen versteht, wer es weifs, was für Eigenschaften eine Kirchenmelodie, um diesen Zweck in der möglichsten Vollkommenheit zu erreichen, haben mufs, der wird das Urtheil unbedenklich unterschreiben, welches *Klopstock* in der Vorrede zu seinen *geistlichen Liedern* über *Luthers* Melodien fällte: „Sie haben einen grofsen Vorzug vor den meisten andern". Wenn dies Urtheil überhaupt auch von den allermeisten *ältern*, d. h. von Luther bis gegen das Ende des XVII. Jahrhunderts entstandenen, gelten möchte, die, freilich mit mehren Ausnahmen, einen grofsen Vorzug vor den neuern behaupten, so kann man der evangelischen Kirche Glück wünschen, dafs bei den Veränderungen, die in dem vorigen Jahrhundert mit ihrer Liturgie, vorzüglich in Absicht des gottesdienstlichen Gesanges, vorgingen und die, wie es schien, gröfstentheils auf Verdrängung alles Alterthümlichen und Unmodernen berechnet waren, dieser kostbare Schatz nicht ganz verloren gegangen ist. Man gehe die bessern Choralcompositionen neuerer Tonsetzer der Reihe nach durch: es werden sich wenige darunter finden, die den ältern an die Seite gestellt zu werden verdienen,

[52]) Ich glaube, es wäre für eine Versündigung angesehen worden, wenn Jemand auf solche Weise, wie Einige gethan, so quasi auf Bestellung 30, 50, 100 Choräle für ein neues Choralbuch verfertigt hätte.

[53]) S. „Allgem. musik. Zeit." 9. Jahrg. 1807, pag. 553.

oder die ihnen nach unbefangener und gründlicher Beurtheilung den Vorzug streitig machten. Fern sei es, die Choralmelodien-Componisten der neuern Zeit tadeln oder herabsetzen zu wollen. Hoffentlich werden sie es nicht als Beleidigung aufnehmen, wenn man ihnen unumwunden sagt, dafs die alten Kirchenmelodien, die ihrigen übertreffen. Sie, die da aus Erfahrung wissen, was dazu gehört, eine gute Choralmelodie zu setzen, die vielleicht manche ihrer Versuche selbst scheitern sahen, sie sind gewifs unter allen die ersten, welche sich dieserhalb gern bescheiden, und mit wahrem Ruhm und unbeschadet ihrer Verdienste den Alten lassen, was ihnen gehört.

Woran es nun aber liege, dafs wir nicht mehr so stark, glücklich und kräftig in Kirchenmelodien sind, als die Alten überhaupt, das ist ein Knoten, den schon Manche zu zerhauen versucht haben (vergl. oben §. 98). Mir scheint aus den Produkten der neuern Choralcomponisten hervorzugehen, dafs die leichten, in diatonischem Fortschritte einer Octave sich bewegenden schönen Choralformen erschöpft und die Componisten durch reiche Melodie und Harmonie, an moderne Formen, wie sie eben unsere neuern Tonarten begünstigen, an schmeichelhafte Instrumente und überhaupt an *Ueberladung* gewöhnt, über jenen Culturzustand hinweggehoben sind, wo man nur einen einfachen, gemüthlichen und dennoch kräftigen Choral machen konnte, in welchen die gefühlte Überzeugung von der Religion jener frommen ehrwürdigen Alten übergegangen ist. „Die neuern Kirchenmelodien" sagt daher auch *G. W. Burmann* [54]), „kommen den alten an *Kraft*, *Wärme* und *Ausdruck* ewig nicht bei; und wir mögen alle Kunst der Composition verschwenden, die ganze Chromatik auffordern und alle bezaubernde Vortheile der Orgel zu Hülfe nehmen, es wird doch keine *Luther*sche Melodie. Es kommt mir fast vor, als ob ihm ein Engel seine Melodie dictirt hätte; jede hat einen Schwung, eine Salbung, welche nach meiner Empfindung sehr nahe an die Inspiration gränzt". Hieraus folgte nun ganz natürlich, dafs man bei so gewichtigen Urtheilen über die Vorzüge der ältern Melodien, diesen ältern bei der Auswahl lieber den Vorzug vor einer neuern gab. Defswegen nahmen auch die neuern geistlichen Lieder-Dichter, wie *Ch. F. Gellert*, *B. Münter*, *F. G. Klopstock*, *J. A. Cramer*, *A. H. Niemeyer*, *Joach. Ch. Grot*, *R. G. Reiber*, *G. W. Sucro*, *S. G. Bürde*, *J. Ch. Anschütz* († 1814), *J. G. Pfranger* († 1790), *T. L. Kämpf* († 1828), *S. A. Mahlmann* († 1826), *Ch. L. Funk*, *F. Ch. Fulda*, *K. G. Sonntag* († 1827), *A. G. Horrer* († 1822), *J. W. Reche*, *J. F. Schink*, *H. Ch. G. Demme*, *G. W. Ch. Starke* († 1830), *J. G. Schöner* († 1818), *J. Ch. Fröbing* († 1805) u. A. (vergl. §. 78) ältere Melodien als Formen an, zumal da diese in den evangelischen Kirchen gleichsam eine Weihe bekommen hatten; hingegen viele neuere Melodien als Muster dienen können, wie Choralmelodien *nicht* componirt werden müssen. (In der Beilage Nr. 13. theile ich zur Veranschaulichung 3 solche Proben mit.)

§. 142.

Freilich kann auch nicht geläugnet werden, dafs wir aus der neuern und neuesten Zeit einige Choralmelodien besitzen, die in ästhetischer Hinsicht manchen alten an die Seite gesetzt werden könnten, wenn sie auch nicht mit jenem Eigenthümlichen, Schwunghaften und Ergreifenden der

[54]) S. „Wochenschrift für Literatur und Herz" 1775, 35. Stück.

alten zu vergleichen sein möchten. Doch kann uns das wenig erfreuen, wenn sich nicht wieder, um sie allgemeiner zu machen, Alles so vereinigt, wie es *zu* und *nach* der Reformation war. Damals war den Leuten das *Singen* neu und angenehm. Jedermann konnte die religiösen Lieder auswendig. In und aufser den Kirchen tönten sie. Man beschwerte sich nicht über ihre Länge. Jetzt klagt man, wenn mehr als ein paar Verse gesungen werden. Man betrachtet den Kirchengesang wie die Musik vor und nach dem Schauspiele [55]). Offenbar ist die Liebe zum Choralgesange, besonders seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, gesunken. Unstreitig ist dieser Mangel an Liebe zum Choralgesange nur in der *Geringschätzung des Christenthums* von Seiten der Gemeinde und in der Abnahme der *häuslichen Andacht und Erbauung*, die ehedem so herrschend war, zu suchen. Denn damals verging kein Tag, wo der *religiösen Erbauung* in jeder Familie nicht wenigstens ein Theil des Morgens und Abends, an Sonntagen auch nach dem Mittagsessen, gewidmet wurde [56]). Wie nach und nach die *Bibel* durchgelesen wurde, so mufste fast eben so das *Gesangbuch* durchgesungen werden. Denn damals hatte die *Musik* noch nicht die weltliche Richtung genommen, wie in neuerer Zeit; sie hatte, wie vornehmlich in ihrem Ursprunge, nur zum *Hauptzweck: der Religion und dem Cultus zu dienen.*

§. 143.

Den *Zweck* [57]) *der Musik* kann man füglich auf drei Hauptstufen zurückführen [58]).

Auf der *ersten* dient sie dem Vergnügen und der Freude, indem sie die Würze des gesellschaftlichen Lebens ist. Hier kann sie den Geist zur Bewunderung ihrer Herrlichkeit vermögen, das Herz durch Erweckung von Gefühlen jeglicher Art bewegen und zu den edelsten Empfindungen gewöhnen.

Auf der *zweiten* erscheint sie als Ausdruck und Darstellung alles des-

---

[55]) Vergl. „Patriotische Phantasien von *J. F. Möller*" Th. 11.

[56]) In Sachsen und Thüringen z. B. liefs der Handwerker, Landmann u. s. w. keinen Morgen vorbeigehen, ohne sein Tagewerk mit dem Gesange eines Morgenliedes anzufangen. An Winterabenden war es besonders in kleinen Städten und auf dem Lande in jeder Familie der Gebrauch, dafs der Hausvater, nach dem Abendessen, Weib, Kind und Gesinde um den Tisch her versammelte, um gemeinschaftlich erst ein Tischlied und dann ein Abendlied zu singen, ein Gebrauch, der gewifs auch nicht wenig zur frühern Redlichkeit, zu deutscher Treue und Ehrlichkeit, wie zur Sittlichkeit des gemeinen Mannes in evangelischen Ländern beigetragen haben mag. Diese fromme Sitte kam freilich leider schon nach dem 7jährigen Kriege, mit dem überhaupt freiere, vorzüglich religiöse, Ideen in Umlauf kamen, in Abnahme, dauerte jedoch hie und da noch im Anfange dieses Jahrhunderts fort; aber, seit der vielgepriesenen *Aufklärung* — jetzt glaubt man sich gar schämen zu müssen, seine Empfindungen auf solche Art laut werden zu lassen. Hierdurch haben die Deutschen zugleich auch den Ersatz für die Volkslieder anderer Nationen aufgegeben und sind nun freilich stumm — denn das Geschrei der Handwerksgesellen beim Trunk in ihren Zusammenkünften ist kein Gesang, so wie man das vielbeliebte Nachträllern einer Operettenarie keinen Volksgesang nennen kann.

[57]) Irgendwo fand ich denselben also ausgedrückt: „Der *Zweck aller Musik* ist Erheiterung, Gemüthsbewegung, Beruhigung, Rührung, Anregung, Zerstreuung, Unterhaltung, Heilung, Bildung, Versittlichung, Erbauung und Beseligung".

[58]) Vergl. „Die Tonkunst in der Kirche" etc. von *Conrad Kocher*, 1823.

sen, was im Leben und in der Geschichte würdig erscheint. Hier dient die Tonkunst dem Leben des Volks, indem sie die Gefühle, die aus demselben entspringen, und die Geschichte mit ihren Thaten zum Gegenstande ihres Gesanges macht. Auf dieser Stufe wird auch sie Mittel zu einem höhern und Staatszweck, weil sie zur Gemüthsbildung zu dienen und die Nationalität festzuhalten beginnt. Bei allen grofsen Völkern scheint dies mehr als jetzt, mit ihr Urzweck gewesen zu sein. Hat nicht der Gesang der alten Griechen sie mit Liebe zum Vaterlande begeistert, Verehrung für Götter und Helden gewirkt, zu Tugend und Weisheit das Herz entflammt, Städte erbaut? Haben nicht unsere Väter bei den Chören ihrer Frauen und Barden die eiserne Ruthe der Römer zerbrochen u. s. w.?

Auf der *dritten und höchsten* Stufe endlich erscheint sie als *Dienerin der Religion.* Auf dieser Stufe, auf welcher sie dem Höhern dienen und durchaus aufgeben mufs, *sich selbst* Zweck zu sein, finden alle ihre Kräfte die wahre Richtung und das Ziel ihrer Thätigkeit. Hier wird sie ein mächtiges Mittel zur allgemeinen Volksbildung; denn sie soll, wie es das Christenthum verlangt, die Ideen der Religion und Moral auf Schwingen der Töne dem Volke ins Gemüth und Herz prägen und dasselbe durch Wahrheit und Schönheit für das höchste Gut begeistern. Durch die Gewalt, die sie über die Herzen Aller ausübt, hat sie den stärksten Einflufs auf den Charakter; sie stand defshalb bei allen gebildeten Nationen im gröfsten Ansehen, und die gröfsten Männer der alten und neuen Zeit haben sie als eins der wirksamsten Mittel zur religiösen Erziehung und Beförderung der religiösen Bildung empfohlen. Gewifs ist dies, wenn auch nicht allein ihr Urzweck, doch ihr *Hauptzweck;* denn erreicht sie diesen nicht, so erreicht sie keinen andern ganz. Was kann es nun aber auch für die Tonkunst Höheres geben, als das Evangelium, was Herrlicheres, als die Religion Jesu Christi, die Jeden ohne Unterschied zum Priester in seiner Gemeine beruft? Selig ist daher der Künstler zu preisen, der es erkennt und strebt, in den Gemüthern durch seine Werke, *Glaube*, *Liebe* und *Hoffnung* lebendig zu machen!

§. 144.

Leider hat sich aber die Musik in neuerer Zeit von ihrem Haupt- und Urzwecke immer weiter entfernt und ihre Wirkung als Volksbildungsmittel und der frühern so hohen Achtung als solches fast gänzlich aufgegeben. Sie dient am meisten nur dem sinnlichen Vergnügen und ist nur nebenher aus langer Gewohnheit *Dienerin der Religion.* Die Ursache dieser Erscheinungen mag wohl in der *Verachtung der Religion* und der daraus entsprungenen Sucht zum sinnlichen Vergnügen, dem auch die Künstler fröhnen mufsten, hauptsächlich liegen.

Mit *der Religion und dem Cultus* sank auch der *Kirchengesang;* der Verfall beider ging Hand in Hand. S. *Einleitung* zur 2. Abtheilung.

Als dem Deutschen das Christenthum im Herzen lebte und mit seiner himmlischen Herrlichkeit das Gemüth erfüllte, schuf er jene erhabene Formen der Baukunst, die schon von Aufsen mit Ehrfurcht das Gemüth erfüllen. Tritt man in die majestätischen Hallen, so wird man mit heiliger Gottesfurcht erfüllt. Diese aus wahrem frommen Herzen dem Herrn erbaute Tempel unserer Voreltern sind die würdigsten Denkmäler *deutscher* Nationalität und ihres Strebens; denn sie sind Eigenthum des Volks, nicht dieses oder jenes Baumeisters, dessen Namen man oft nicht weifs,

weil er nicht, durch Künstlerstolz getrieben, seiner Persönlichkeit ein Denkmal setzen, sondern das allgemeine Gefühl der Religiosität seines Volks ausdrücken, beleben und erhöhen wollte. Diese erhabene Gemüths- und Kunstrichtung unserer Ahnen können wir nur bewundern [59]), und wenn wir die neuesten Werke mit den ihrigen vergleichen, so finden wir, dafs wir gegen diese deutschen Riesen, griechische oder römische Zwerge geworden sind. — Eben so verhält es sich auch mit den Leistungen im *Kirchengesange* und der Kirchenmusik. Als dem Deutschen das Christenthum im Herzen lebte und sein Gemüth erfüllte, schuf er ähnliche Meisterwerke, nämlich jene *Weisen*, die gleichsam wie eine höhere Musik aus jener Zeit des Glaubens herübertönen. Der Geist der Andacht, das fromme kindliche Gefühl, das sie belebt, spricht Jeden an. Längst sind die Verfasser, die ebenfalls ihrer Persönlichkeit kein Denkmal setzen, sondern nur das allgemeine Gefühl der Religiosität des Volks ausdrücken, beleben und erhöhen wollten, längst sind die Verfasser, die man nicht einmal mit Gewifsheit angeben kann, vermodert, aber ihre Weisen, ihre Gesänge haben sich Jahrhunderte erhalten und werden fortbestehen, während andere aus spätern Zeiten ephemerische Tongebilde waren, die bald vergessen wurden. Sie werden, so lange das Wahre und Natürliche im Gebiete des Schönen gilt, Werth behalten. Anstaunen können wir nur die aus wahrem frommen Herzen dem Herrn aller Herren geweiheten, rührenden, einfachen und natürlichen Choralmelodien unserer Voreltern; bewundern können wir nur diese würdigen Denkmäler deutscher Religiosität und ihres Strebens; aufweisen aber können wir seit anderthalb hundert Jahren ähnliche nicht! Unter tausend Versuchen sind nur einige würdig befunden, in den Hallen der christlichen Tempel zu ertönen. Denn es gehört ein eigenes, ganz für das Feierliche und für die hohe Simplicität gebildetes Gefühl und ein echt *frommer* Sinn dazu, den gehörigen Ausdruck in eine solche an sich so höchst einfache Choralmelodie zu legen, und Beispiele wären in Menge beizubringen, um zu beweisen, dafs Tonsetzer, die sich mit ausgeführten Arbeiten viel Beifall erworben haben, an einem einfachen Chorale scheiterten. Selbst der Fürst der Töne, *Mozart*, gestand, dafs er für die einzige Choralmelodie: „Nun ruhen alle Wälder", sein bestes Werk geben wollte. Vergleichen wir daher unsere neuern Erzeugnisse dieser Art, mit denen jener Zeit, so finden wir auch hier, dafs wir gegen diese deutschen Riesen, deutsche Zwerge geworden sind.

§. 145.

Man nehme aus der frühesten Zeit den Lutherschen Gesang: „Ein' feste Burg ist unser Gott". Hat Dichtkunst und Melodie nicht das ganze Gepräge der unüberwindlichsten Festung? Jeder Ton, jeder Ausspruch, jeder Fall dieses Gesanges scheint der ganzen Hölle Trotz zu bieten; und

---

[59]) Nie ist die ewige Sehnsucht des demüthig auf Erden knieenden und anbetenden Menschen nach der himmlischen Heimath so sichtbar und wunderbar durch alle Gebilde und Züge unaufhaltsam emporgestiegen, wie in der kirchlichen Baukunst des frommen *Mittelalters*. Höchst erfreulich mufs es daher jedem gefühlvollen Menschen und besonders jedem Freunde des Alterthums sein, dafs die herrlichsten Bauwerke Deutschlands aus jener Zeit, die Domkirche zu *Magdeburg* und *Cöln* gegenwärtig auf Befehl und Kosten des edlen und frommen *Königs Friedrich Wilhelm* III. *von Preufsen*, in antiker Gestalt hergestellt und dadurch der fernern Nachwelt erhalten werden.

die letzte Zeile jeder Strophe ist der ausgemalteste Charakter der Entschlossenheit und des Heroismus. Wer kann die Empfindung der religiösen Freude wahrer, rührender und dabei zugleich würdiger ausgedrückt zu sehen verlangen, als sie sich in den beiden Melodien: „Vom Himmel hoch da komm ich her" etc. und „Nun freut euch lieben Christeng'mein" (der ältern dieses Namens) ausspricht? Man würde schon aus dem Tone dieser Melodien den Inhalt der Lieder errathen können, anstatt, dafs man bei vielen neuern Chorälen die Bedeutung und den Ausdruck der Melodie erst aus dem Liede abnehmen, oder sich wohl gar überhaupt erst daran erinnern lassen mufs, dafs es Choralmelodien sein sollen. Wie wahr und ergreifend drückt sich ferner nicht die fromme Wehklage in der Melodie: „Ach Gott vom Himmel sieh darein", aus! Wie unnachahmlich schön ist der Ton des demüthigen, kindlichen Flehens in der Melodie des „Vater unser" und der: „Es woll' uns Gott genädig sein" getroffen! Und so findet jedes andere religiöse Gefühl in den Singweisen der Alten seine eigenthümlichste und angemessenste Sprache. Man nehme zu dem Liede (Berliner Gesangbuch Nr. 10.) die schöne, gravitätische und ermunternde Melodie jüngern Ursprungs: „*Wachet auf! ruft uns die Stimme*". Wie rührend und ehrwürdig, mit einem ihr eigenen Ansehen, steigt sie allmählig von Terz zu Terz und verkündigt den erhabenen Gegenstand des Lobliedes der Engelchöre; das Herz wird durchdrungen, wenn sie sich von ihrem ersten Ruhepunkte von neuem eine Quarte in die Höhe schwingt. Es ist nicht anders, als wenn sie winke laut und ehrfurchtsvoll auszurufen: Der Herr ist grofs! sein Name ist grofs! Wie viel Beruhigung fühlt man in der sanften Declamation der demüthigen Erinnerung: *Ob du schon Staub bist.* Wie zuversichtlich und sanft überzeugt sie den Anbeter Gottes, dafs sein schwaches Lallen dem erhabenen Schöpfer gefallen werde, durch die Wiederholung der ersten beiden Absätze im zweiten Theile des Chorals! Und wenn sie auf einmal ihn wieder zum Lobe ermuntert, durch den raschen Zuruf: *Lobt den Höchsten!* so wird er ganz hingerissen, zu behaupten, Gott werde das unvollkommene Menschenlied nicht verschmähen.

§. 146.

Ist es das griechische Tonsystem, was den alten Melodien Würde, Einfalt, Mannichfaltigkeit und bestimmtern Charakter gibt, oder ist es der fromme Sinn, der sich ehemals kräftiger, als jetzt aussprach, oder war es die Unbekanntschaft mit den üppigen Tönen und Harmonien der modernen Musik, was ihnen das Rührende, Erhabene und Herzerhebende ertheilt (vergl. 3. Cap. des II. Abschnitts), genug, die ältern Choräle sind trefflich, einige sind Meisterstücke der Tonkunst, die Jeden, selbst den Ungebildeten ansprechen und überhaupt auf jedes christliche Gemüth wie eine heilige Sprache wirken. Hieraus erklärt sich um so leichter, dafs sie nicht allein in ihrer Entstehungsperiode, sondern auch Jahrhunderte hindurch, wenn auch die Texte dazu verworfen wurden und zum Theil noch werden, mit gleicher Lust und Liebe in und aufserhalb Deutschland, *aufser* und *in* den Kirchen, selbst in den Kirchen anderer Confessionen gesungen werden. Bei *dieser Liebe* zu diesen Melodien, die gleichsam ein kanonisches Ansehen erhalten haben, bei dieser *Schönheit* derselben und bei der *reichlichen Anzahl*, wie sie die evangelische Kirche Deutschlands besitzt, war kein Grund vorhanden, neue Melodien einzuführen, vielweniger jene

schwunghaften und ergreifenden, mit neuern, zum Theil künstlichern aber matten zu vertauschen.

§. 147.

Dennoch hat im Laufe des XVIII. Jahrhunderts, veranlafst durch die freiern religiösen Ideen, die in Umlauf kamen, ein gewisser Geist des Leichtsinns, den der Ernst und die Einfalt des Alterthümlichen anekelt, in Verbindung mit einem durch ihn irregeleiteten, durch das Überhandnehmen der weltlichen Musik bewirkten Geschmack in der Musik, diesen so lange und so allgemein geschätzten Compositionen ihren Werth streitig zu machen gesucht. Man hat sie finster, steif und langweilig gefunden; man hat Vorschläge gethan, sie zu verbessern oder andere vermeintliche schönere und rührendere an ihre Stelle zu setzen. Dies ist von vielen neuern Choralcomponisten geschehen, indem sie den ältern die ihrigen an die Seite setzten [60]). Man hat ferner so viele alte herrliche Melodien in den Gesangbüchern weggelassen, oder ihren Gebrauch so eingeschränkt, dafs es eben so gut ist, als wenn sie völlig auf die Seite gelegt wären. Man hat durch unterlassenes Einüben bei der Schuljugend, so wie durch den Nichtgebrauch so viele herrliche Melodien, die wirklich in Gesangbächern stehen, bei den Gemeinden ins Vergessen gebracht. Man hat häufig durch eine verkehrte Anwendung dieser Melodien, die eigentliche Bestimmung und ihren Charakter geschwächt, und endlich hat man durch eine in Hinsicht der *Harmonie*, *Rhythmus* und *Tonart* verfehlte Behandlung fast alle ihre Kraft und Bedeutung genommen.

§. 148.

Was diesen letztern Punkt, — den wir im 3. Capitel des II. Abschnitts untersucht und mit Beispielen erläutert haben, auf den wir hier zurückweisen müssen, — betrifft, so bin ich zwar keineswegs der Meinung, dafs der Choral ganz in seiner Urgestalt wieder in die Kirche einzuführen sei, schon aus dem einfachen Grunde, weil dies unmöglich und wenn es wirklich möglich wäre, kaum wünschenswerth sei, wohl aber der festen Überzeugung, dafs, wenn man einmal von der Art der Alten abweicht, dies nicht mit einer solchen Willkühr geschehen dürfe, so dafs gar kein Mafs und Ziel zu finden ist. Vor Allem sollten die in vielen neuern *Choralbüchern*, und noch mehr bei der *Choralbegleitung* (s. das Capitel *Orgelspiel* in der zweiten Abtheilung) vorkommenden modernsten und frappantesten, der Würde und Einfachheit des Chorals entgegengesetzten Harmonien, Abweichungen, Veränderungen, Verzierungen der Melodie u. s. w., wovon bei den Alten keine Spur anzutreffen ist, nicht so zügellos stattfinden, als bisher. Hinsichtlich der alten Tonarten, scheint das Gefühl für unsere neuern Tonarten, sowohl durch die Verderbung alter reiner Kirchenmelodien, als durch die Einführung nicht in diese alten Tonarten gesetzter Choralmelodien nach dem Grade, als jenes Gefühl der alten kirchenmäfsigen Tonarten allmählig verdrängt worden ist, sich auch in musikalische Seelen eingeschlichen zu haben, so dafs heut zu Tage die Wenigsten Empfänglichkeit für die alten Tonarten und Geschmack an denselben besitzen, und nur äufserst wenige Choralcomponisten fast seit 150 Jahren in Versuchung gerathen sind, uns neue Choralmelodien nach den alten Kirchentonarten zu setzen, auch viele Choralbuch-Herausgeber die alten Tonarten auf unsere

60) Vergl. *Hiller's* „Vorrede zu der neuen Melodie des Glaubens".

neuen reducirt haben. Manche behaupten nun zwar, dafs nur die in alte Tonarten gesetzten Melodien der Kirche würdig sind [61]), allein es ist nicht wohl einzusehen, wie eine gewisse beschränkte Form, stets ängstlich befolgt, das Höchste sein kann, was die religiöse Tonkunst zu leisten vermag, und wie daher die in unsern Tonarten gesetzten ebenfalls schönen Melodien, z. B. „Freu' dich sehr o meine Seele" etc, „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" etc. u. a. von *Vogler* für profan erklärt werden können. Diejenigen aber, welche die alten Tonarten ganz verwerfen und den Melodien, welche in denselben gesetzt sind, alle Wirkung absprechen, haben eben so unrecht; denn eine grofse Eigenthümlichkeit kann diesen Melodien nicht abgesprochen werden; dafs aber alle alte Melodien den Geist religiöser Erhebung und echter Frömmigkeit aussprächen, ist freilich eben so wenig zu behaupten, als dafs alle neuern dessen gänzlich entbehrten.

§. 149.

Alle die gedachten Erscheinungen, die jedem wahren Freunde des kirchlichen Gesanges zu Herzen gehen müssen und die in der That für die Zukunft dem Kirchengesange, wie dem Cultus überhaupt, höchst nachtheilig geworden sein würde, wenn nicht seit einigen Jahrzehnten sich Spuren eines bessern Geistes gezeigt und man dem musikalischen Theile des Gottesdienstes wieder mehr Aufmerksamkeit zu widmen angefangen, sondern sich auch von dem Werthe und der Vorzüglichkeit desselben wieder mehr überzeugt hätte. Wer sollte nun nicht wünschen, dafs diese bessere Denkungsart sich immer allgemeiner unter uns verbreiten, und dafs unter ihrem Einflusse jene ehrwürdige Quelle der religiösen Erbauung, an welcher so viele Tausende und Millionen vor uns sich stärkten und erquickten, auch für die Mit- und Nachwelt stets zugänglich, aber auch in edler und zweckmäfsiger Gestalt erhalten möge!

III. Capitel.

Das Bestreben der neuern Zeit, das Kirchlich-Musikalische zu verbessern.

> *„Die Anbetung ist das Wesentlichste des öffentlichen Gottesdienstes. Das Singen ist wieder der wichtigste Theil der Anbetung, weil es das laute Gebet der Gemeinde ist, welches sie mit mehr Lebhaftigkeit bewegt und zu längerm Anhalten erhebt, als das still nachgesprochene und nur gedachte Gebet".*
> *Klopstock* (dessen Werke 7. Bd. S. 68—70).

§. 150.

Am Ende des vorigen und zu Anfange des gegenwärtigen Jahrhunderts trat, wie oben schon berührt, überhaupt eine neue Kunstperiode ein.

---

[61]) Vergl. Abt *Vogler's „Choralsystem"*, Kopenhagen 1800. In demselben fragt Vogler: „Was ist die göttliche Absicht der Tonkunst? — Das Herz zu rühren und zu Gott zu erheben. Welches ist bei der Gottesverehrung die allgemeinste und unentbehrlichste Kirchenmusik? — Der Choral. Wo findet man den Ursprung desselben? In den *griechischen Tonarten*. — Wodurch sondert sich derselbe von allen andern Musikgattungen? Durch seine eigene Behandlung. — Worin besteht diese? Darin, dafs man alle Tonfolgen, die den aufbrausenden und wollüstigen Theaterstyl charakterisiren, vom Chorale ausschliefse und keine andere darin zulasse, als nur diejenigen wenigen, welche jeder Leiter zukommen" etc.

Die weltliche Musik erreichte ihren höchsten Gipfel. In dem Grade aber, wie diese stieg, fiel leider die kirchliche Musik und der Kirchengesang. Jedem aufmerksamen Beobachter konnte nicht entgehen, dafs dort, wo die Töne am *meisten* das Gefühl in Anspruch nehmen, am *gröfsten* ihre Wirkung zeigen, erschüttern und beruhigen, erheben und zur Andacht führen, nämlich *in der Kirche*, am wenigsten für die Tonkunst gethan wurde. Beweise hierzu konnten, und können noch jetzt, dem nicht fehlen, der den Gottesdienst auf dem Lande und in der Stadt beiwohnte und den musikalischen Theil desselben prüfte. Die Klagen, die seit 50 Jahren geführt sind, waren gewifs gerecht und wurden in neuern Zeiten allgemein. Dergleichen Klagen führte schon der verewigte *Herder* [62]), wenn er sagt: „Die Gesänge Luthers, einige sehr schätzbare Lieder aus dem vorigen (siebzehnten) und dem Anfange dieses (des achtzehnten) Jahrhunderts sind voll Melodie und Herzenssprache; man spürt aber, dafs es mit dem Kirchengesange von Zeit zu Zeit abwärts geht; er wird feiner, und die Kraft verliert sich; lieblicher, und er hört fast auf, Choralgesang zu sein. Wie bei allen Völkern der Gottesdienst eine Art Würde und Feierlichkeit des Alterthums gehabt und zu erhalten gesucht hat, so sollten auch bei uns die Spuren, die davon etwa noch vorhanden sein möchten, nicht gänzlich ausgetilgt werden. Die in der Musik, wie im Gesange, im Liede, wie in der Predigt die Sprache des Gottesdienstes und der Religion üppig und weiblich machen wollen, sollten eher verwiesen werden, als jener Grieche, der einige Griffe der Tonart weicher machte". Bemerkt und erkannt wurde der Verfall des Musikalisch-Liturgischen jedoch zuerst von Musikern, namentlich vom Abt *Gerbert*, von *Forkel*, *Marpurg*, *Kirnberger*, *Kühnau*, *Spazier*, *Burmann*, *Türk*, *Reinhardt* u. A., welche es mit innigem Schmerze sahen und bedauerten, dafs die heilige Musik theils ausartete, theils aus den Tempeln und Bethäusern immer mehr verschwand oder wohl gar verbannt wurde. Sie klagten, warnten und ermahnten laut, aber ihre Stimme wurde von denen, welche sie hätten hören sollen, entweder nicht einmal vernommen, oder nicht beachtet. *Gerbert* sprach, in Beziehung auf die katholische Kirche von Musikern, „qui illotis manibus in sacra sese obtrudunt"; er klagte, die Mehrsten wären „communi jam abrepti vitio, ut nulla fere sacram inter et profanam musicam discretio fiat" etc. *Forkel* sagte, in Beziehung auf die evangelischen Kirchen: „Aus dem Gesange ist ein Vocalgeblöke, aus dem Vorspiel und dem Accompagnement auf der Orgel, ein Dudeln, aus der Instrumentalbegleitung ein Kratzen und Fideln, aus dem Blasen der Trompeten ein Lärm, womit man noch einmal die Mauern von Jericho umstürzen könnte, aus dem Pauken ein Prügeln und aus dem Ganzen der Kirchenmusik Etwas geworden, dem man kaum einen Namen geben kann". In diese und ähnliche Klagen [63]) stimmten alle Kirchenmusiker und alle sachkundigen und aufmerksamen Liturgen ein. Es erschien allmählig eine Reihe von Schriften und Aufsätzen, in welchen man bald das obwaltende Bedürfnifs zur Sprache brachte, bald einzelne Regeln für die Verbesserung des Kirchlich-Musika-

[62]) S. dessen Briefe über das Studium der Theologie, Th. IV. S. 303. 298.

[63]) Vergl. „Leipz. allg. musik. Zeit." 1798 und 99, die Aufsätze von Consistorialrath *Horstig*, Hof-Advocaten *Klein* und *K. W. Frantz* im IV. Jahrgange.

lischen aufstellte, so wie man dies gleicher Zeit überhaupt für die Bearbeitung liturgischer Angelegenheiten that [64]). Ich darf hier nur an *Schmieder's* „Hymnologie" 1789, *Bekuhr's* „Über die Kirchenmelodien" 1796, an *D. G. Türk's* „Pflichten eines Organisten, ein Beitrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie" 1787, an *Tag's*, *Schlimmbach's*, *Horstig's*, *Klein's*, *Schubart's* u. A. Bemühungen erinnern. Doch blieb es meistens bei den allgemeinen Verhandlungen auf dem Gebiete der Literatur.

§. 151.

Durch die Streitigkeiten über Festsetzung des Lehrbegriffs und durch die grofsen Revolutionen auf dem theologischen Gebiete, erhielten eine zu lange Zeit hindurch die Gemüther eine Richtung, welche der Erhaltung und Beförderung der schönen Kunst in der Kirche sehr ungünstig war. Die Regierungen waren in den kriegerischen Jahren, in welchen der corsische Heros das germanische Bürgerthum aus seinen verrosteten Fugen enthob, fast ausschliefslich mit politischen Angelegenheiten beschäftigt. Die Geistlichkeit hatte mit Gegenständen anderer Art vollauf zu thun, wozu noch kam, dafs der Geist und die Ereignisse der Zeit den Gemüthern eine solche Richtung gaben, durch welche sie von der Sorge für Kirchenangelegenheiten dieser Art abgelenkt werden mufsten. Endlich scheint auch und vorzüglich nachtheilig gewirkt zu haben, dafs bei der übrigens vielseitiger und edler gewordenen Bildung der Geistlichen, die Bildung derselben zu Liturgen je mehr und mehr aus den Augen gesetzt wurde, so dafs sehr Viele in die liturgischen Angelegenheiten der Kirche wenig oder gar nicht eingeweiht wurden, das Verhältnifs derselben zur Kirche und zur Religion nicht deutlich einsehen lernten und noch viel weniger sich die Geschicklichkeit erwarben, die Liturgie gehörig zu verwalten (Luc. 14, 34.).

§. 152.

Wenn indessen das Sprichwort wahr ist, welches sagt, eine Sache werde nicht eher gut, bis sie recht schlimm geworden sei; so konnten wir uns nach dem Befreiungskriege Deutschlands Hoffnung machen, dafs es hierin ebenfalls bald besser werden würde; denn die Sache war *vor demselben* und während desselben so schlimm, dafs sie nicht schlimmer werden konnte. Jetzt vernahm man in der evangelischen Kirche das Verlangen nach einer Veredlung der kirchlichen Musik und den Wunsch nach bessern liturgischen Formen des Cultus laut. Allgemein und gerecht war jetzt die Klage über schlechten *Kirchen- und Choralgesang*, wie über *unzweckmäfsiges* und *profanes Orgelspiel* (vergl. §. 126 und 157). Sie wurde

---

[64]) Vergl. „Beiträge zur Verbesserung des öffentlichen Gottesdienstes der Christen" von *Hermes*, *Fischer* und *Salzmann*, 1786—1787, 2 Bde.; „*Liturgisches* Archiv" von *J. H. Pratje*, 1785 etc.; „Versuch einer verbesserten Einrichtung des öffentlichen Gottesdienstes" von Dr. *Ch. Bastholm*, 1785; „Beiträge zur Verbesserung des Kirchen- und Schulwesens" von *D. Boysen* und *J. Boysen*, Altona 1797; *Löffler's* und *Hanstein's* „Magazin", *Junge's* „Versuch einer Liturgie" etc.; Dr. *Seiler's* „Sammlung liturgischer Formulare", 1788, dessen „liturg. Magazin"; *Dräseke* „über Verbesserung der Liturgie", 1801; *Hufnagel* „liturgische Blätter" 1790—1802; *Winter* „Liturgie was sie sein soll", München 1809; *Frosch* „allgem. Liturgie", Breslau 1805; *Wagnitz* „liturg. Journal", Halle 1801—9, und die eingeführten Landesagenden damaliger Zeit, z. B. die *Kurpfälzische* 1786, die *Kurländische* 1786, die *Weimarsche* 1788, die *Oldenburgische* 1795, die *Hohnsteinsche* 1797, die *Sulzbachsche* 1797, die *Schwedische, Pommersche* 1800 u. a.

nicht nur von Musikern, sondern auch von Nichtmusikern geführt. Und da in der uns gegenüberstehenden katholischen Kirche die „heilige Musik“ und der Chorgesang an den mehrsten Orten in einem nicht viel geringern, ja der Gesang der Gemeinden in einem fast noch tiefern Verfalle sich befand [65]), so konnten beide Kirchen nur in eine und eben dieselbe Klage einstimmen, und keine von beiden war so glücklich, in der andern einen Reiz zum Streben nach dem Bessern zu finden.

Die Gebrechen, welche sich beim Kirchengesange und der Kirchenmusik der evangelischen Kirchen vorfanden und sich zum Theil noch vorfinden, will ich hier, da sie sich zum Theil aus dem Folgenden, besonders aber aus der zweiten Abtheilung dieses Werkes, welche *Andeutungen* zur Verbesserung und Veredlung des musikalischen Theils des evangelischen Cultus enthält, genugsam ergeben, nicht besonders schildern, sondern hauptsächlich jetzt das ins Auge fassen, was im Laufe dieses Jahrhunderts zur Belebung und Verbesserung des Kirchengesanges geschehen ist.

§. 153.

Das Werk der *Verbesserung* des *Kirchengesanges* begann eigentlich schon in den ersten Jahren des gegenwärtigen Jahrhunderts dadurch, dafs man der Bildung des *Gesanges in Schulen* einer besondern Aufmerksamkeit zu widmen anfing (vergl. oben §. 132 — 133). *J. B. Lasser's* „Anleitung zum Singen“, Wien und München, *J. F. S. Döring's* „Anweisung zum Singen“, Görlitz 1805, *M. Hering's* „Singschule in 4 Heften“, Leipzig bei *Fleischer* 1804 — 9, u. A. machten nicht Aufsehen genug, um die Geistlichen, Schullehrer und das grofse Publikum für die Sache kräftig anzuregen. Letzteres war der *Pestalozzi*schen Schule vorbehalten. *Pestalozzi*, obschon selbst nicht musikalisch, hatte doch in „Lienhard und Gertrud“ und im „Wie Gertrud ihre Kinder lehrt“, an verschiedenen Stellen Gedanken, Ideen, die Musik, besonders den *Gesang* betreffend, ausgesprochen, welche, wenn sie richtig aufgefafst wurden, zu sehr ergiebigen Resultaten führen mufsten. Es konnte nicht fehlen, die glücklichen Versuche der Methode im

[65]) Folgende Stelle aus der „allg. musik. Zeit.“ 1802 gibt hiervon ein Bild. „Ich war in einer katholischen Kirche. 10 Chorherren geniefsen da, nach dem gutgemeinten Sinne der Stifter, ihre sie reichlich nährenden Pfründen, um durch ihre Würde dem öffentlichen Gottesdienst tiefern Eingang in das Menschenherz zu bewirken, und durch heiligen Chorgesang den Segen des Himmels für das Land zu erflehen. Da letzteres sehr beschwerlich ist und leicht die Brust angreifen konnte, so werden — *Chorvicarien* und *Choralisten* unterhalten, welche den Choralgesang (horae canonicae) versehen. Wie dieser Choralgesang beschaffen ist, davon läfst sich Niemandem mit Worten einen Begriff machen. Ein Gesang ist es nicht, denn es hat weder Melodie noch Rhythmus, weder Metrum noch Tonart. Ein harmonisches Stück ist es auch nicht, denn sie schreien, brummen, heulen — wie man es nennen will, alle in dem nämlichen Tone. In einer Reihe von schnell auf einander folgenden Tönen werden z. B. die Worte des Textes: „Domine quinque talenta tradidisti mihi, ecce“ etc. von allen Choralisten daher gesagt. Kommt ein Vocal, ta-len-ta-, so fahren sie mit der Stimme bald hinauf, bald herab, a-a-a-e-e-e singend“. Vergl. hiermit aus neuer Zeit eine Probe in der Berl. allg. musik. Zeit. 1830, Nr. 41.; auch die Leipz. allgem. musik. Zeit. 1832, Nr. 2., wo ein Correspondent aus Danzig unter andern Folgendes berichtet: „Einige Meilen von hier fand ich unlängst in einer katholischen Kirche auf dem Pulte einer schönen Orgel mit 3 Manualen die arrangirte Zauberflöte ohne Worte, woraus der Organist während des Gottesdienstes oft sein Wesen treibt“ etc.

Rechnen, in der Formen- und Gröfsenlehre, im Zeichnen und einigen andern, mufsten zu Ähnlichem in dem Gesangunterricht anfeuern. Nach einigen eben nicht glücklichen Versuchen von *Busse* u. A. waren darin *Pfeifer* und *Nägeli* glücklicher. Beide, welche sich zum grofsen Gewinn für die Sache zu ihrer Ausführung freundlich vereinigten, bearbeiteten die Gesanglehre in einem ausführlichen Werke, in welchem sie die Theorie derselben im Ganzen und Allgemeinen genau entwickelten und zugleich die Anwendung bei der praktischen Unterweisung anschaulich darstellten. Sie brachen in dem Werke: „Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen, pädagogisch begründet von *Mich. Traug. Pfeifer*, und methodisch bearbeitet von *Hans Georg Nägeli*, Zürich 1810", für die neue Unterweisungsart die Bahn und gaben für die allgemeinere Einführung und Verbesserung des musikalischen Unterrichts in den Volksschulen auf eine solche Weise den Ton an, dafs man weit und breit für die gute Sache begeistert wurde. Nun entstand ein ganz neues Leben in diesem Felde, mit einer eigenen, schnell bedeutend anwachsenden Literatur. Viele Kirchen- und Schulvorsteher beeiferten sich seitdem, dem musikalischen Unterrichte immer mehr Eingang in die Volksschulen zu verschaffen [66]). Viele Künstler, Pädagogen und Lehrmeister lieferten uns Lehrbücher und Leitfaden, in welchen bald die Theorie der Singkunst auf eine auch für Schullehrer und Cantoren fafsliche Art entwickelt, bald das methodische Verfahren bei der Unterweisung dargestellt wurde. Schriften dieser Art sind z. B. folgende: Versuch einer elementarischen Gesanglehre für Volksschulen (von *Meier*), Rotweil 1810; Elemente der Musik von *C. Aug. Zeller*, Oberschulrathe, 1810; Leitfaden beim Gesangunterrichte nach der Elementarmethode etc. von *Carl Schulz*, 1812; Leitfaden etc. von *F. Wilke*, 1812; Anleitung zur Unterweisung im Singen von *B. C. L. Natorp*, Oberconsistorial- und Schulrathe, 1813, 1816; *J. F. W. Koch's* Gesanglehre, 1814; *Stephani's* und *Muck's* musikalische Wandfibel, 1815; Gesanglehre von *A. Irgang*, 1819; von M. *C. G. Hering*, 1820; Gesangs-Unterrichtsmethode etc. von Dr. *J. A. G. Heinroth*, 1821; *Hering's* Wandtafel; Anweisung zum Singen von *C. Gläser*, 1821; von *J. C. Vater*, von *J. J. Wachsmann*, des *Jauer*schen Schullehrer-Vereins, 1825; von *Jos. Müller*; von *G. Fr. Kühler*; von *C. Löwe*; von *Fr. Aug. L. Jacob*, *M. Henkel*, *Ch. Fr. Georgi*, *Engstfeld*, *Döring*, *J. A. Lecerf*, *Kauer*, *Schade*, *Fr.* und *Wilh Schneider*, *Waldöhr*, *Göroldt*, *Happich*, *Winkler*, *Th. Abs*, *Braun*, *Breidenstein* u. v. A. Einige gaben *Schulchoralbücher*, 1- 2- und 3stimmig gesetzt heraus, z. B. *Schicht*, *Silcher*, *Umbreit*, *Siegert*, *Niemeier*, *W. Hoppe*, *C. Gläser*, *J. F. W. Koch*, *J. J. Lutze*, *Natorp*, *Grell*, *Bauck*, *Guhr*, *Zschiesche*, *Bühring*, *Burbach*, *Dammas*, *C. G. Hering*, *F. W. Krause*, *J. H. Lange*, *Riechelmann*, *J. G. Werner*, *Wolbold*, *Göroldt*, *Wilms* u. A. Andere lieferten musikalische *Schulgesangbücher*, welche nicht allein Übungsstücke für die Singeschüler, sondern auch solche Gesänge enthielten, durch deren Erlernung und Einübung das Wiederaufleben der aus den Kirchen verschwundenen Chorgesänge vorbereitet wird. Solche Werke sind z. B. aufser vielen Gesanglehren angehängten Sammlungen von Gesängen, *Richter's*, *Lindner's*, *Hauber* und *Ett's*, M. *C.*

[66]) In der Verfügung der kurmärkischen Regierung zu Potsdam vom 1. August 1816 wird erwähnt, dafs in ungefähr 500 Schulen der Provinz (Kurmark) mit der Einführung des Gesangbildungsunterrichts der Anfang gemacht worden sei. Vergl. §. 154 und 163.

G. Hering's, M. *E. Anschütz's*, *K. Schulz's*, *C. Gläser's* u. A. musikalische Schulgesangbücher. Endlich gab *Viele* als Singestoff vermischte *Liedersammlungen* heraus, damit das Volksleben durch Gesang verschönt werde. Dergleichen Sammlungen sind, aufser den Liedern, die den Gesanglehren beigegeben wurden, z. B. von *Hering*, *Koch*, *Nägeli*, *Engelmann*, *Harder*, *Hoppenstedt*, *Aug. Neidhardt*, *A. Zarnack*, *P. Gleim*, *Fr. Schneider*, *A. Mühling*, *H. W. Stolze*, *A. Dresel*, *Rinck*, *Beck*, *Brügger*, *C. Gläser*, *J. G. Hientsch*, *Martius*, *C. Salzmann*, *Strobel*, *C. Schade*, *Gebhardi*, *Erk*, *J. Gersbach*, *Hauer*, *Abela*, *Wedemann*, *J. A. G. Heinroth*, *B. Hahn*, *Mainzer*, *P. E. Philipp*, *Baur*, *Lecerf*, *Nedelmann*, *C. Karow*, *J. A. Fischer*, *Mendel*, *Ch. F. Kübler*, *Kirchner*, *Zschiesche*, Dr. *Grofsheim* u. A.

§. 154.

Um den Gesangunterricht desto schneller zu verbreiten und in die Schulen zu bringen, veranstaltete man in mehren Gegenden methodologische Lehrcurse, oder man hielt mit Schullehrern, Cantoren und Organisten Zusammenkünfte, um sie mit guten Lehrmethoden und deren praktischen Anwendung bekannt zu machen. Die Verordnung des Consistoriums zu *Münster* vom 13. Decbr. 1817 erwähnt dergleichen Schullehrer-Conferenzen als seit mehren Jahren bestehend. Auch in der 66. Anmerkung S. 210 citirten Verfügung der Regierung zu Potsdam wird angeführt, dafs seit dem Anfange des Jahres 1810 in der Provinz (Kurmark) 103 Schullehrergesellschaften errichtet und 41 methodologische Lehrcurse gehalten worden, von welchen letztere mehre blofs die Übung in der Gesanglehre zum Zweck gehabt haben. Nachdem hierdurch sowohl, als auch durch die vielen erschienenen methodologischen Hülfsmittel die Schullehrer der anzuwendenden Lehrmethode beim Gesangunterrichte gehörig kundig geworden waren, und der Unterricht mit Erfolg ertheilt werden konnte, so wurden nun in manchen Gegenden, nicht allein in den Städten, sondern auch auf den Dörfern, aus den der Schule entwachsenen Jünglingen und Jungfrauen, oder blofs von Schulkindern *Sängerchöre* [67]) für die Kirche errichtet, welche theils den Gemeindegesang unterstützen, theils mehrstimmige Chorgesänge, besonders an Festtagen statt der vielfach aufgegebenen Kirchenmusiken, vortragen, theils mit der Gemeinde die Kirchenlieder wechselsweise singen sollten (mehre der §. 163. erwähnten Verordnungen des Königl. Preufs. Consistoriums zu Münster enthalten nähere Bestimmungen über diese Sängerchöre). Viele Componisten liefsen sich nun auch bereitwillig finden, leichte Chorgesänge für solche Sängerchöre zu setzen; andere veranstalteten zu diesem Behuf Sammlungen von dergleichen geistlichen Chorgesängen (vergl. den vorigen §.).

§. 155.

In einigen Gegenden kamen *Kirchengesangbücher* zum Vorschein, in welchen man jedem Liede, wie dies in ältern meistens geschah, die Melodie in Noten beifügte, oder über demselben wenigstens den musikalischen Ausdruck bemerklich machte. Beides geschah z. B. in dem vom Dr. *J. W. Rechc* herausgegebenen „*Christlichen Gesangbuche für die evangelischen Gemeinden im Grofsherzogthum Berg*", letzteres in dem *Biberacher* Gesangbuche. Aufserdem hatte man fast in allen Provinzen und in vielen Städ-

[67]) Vergl. *B. C. L. Natorp's* „Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten" 1817; S. 259—260.

ten *neue* Gesangbücher für den öffentlichen Gottesdienst zum Theil schon eingeführt, zum Theil zeitgemäfser zu bearbeiten angefangen [68]). Von den früher erschienenen guten Gesangbüchern (vergl. §. 77.) wurden neue verbesserte Auflagen veranstaltet, bei welchen man nicht nur das Gute auf dem Felde der neuern geistlich-religiösen Poësie benutzte, sondern auch mit Recht das, was die Farbe des in einer gewissen Periode herrschenden Zeitgeistes trägt, oder das mit dem Zweck der christlich-religiösen Erbauung im offenbaren Widerspruch Stehende u. s. w., namentlich Lieder über die Schutzblattern [69]), über Schonung der Bäume, wider Gespensterfurcht und dergleichen ausschlofs. Freilich veränderte man dagegen auch, wie schon im vorigen Jahrhundert der Ton dazu angegeben war (vergl. §. 77.), in vielen neuen Ausgaben die ältern Kirchenlieder schonungslos und raubte ihnen häufig dadurch die religiöse Begeisterung, welche damals ihre frommen Verfasser erfüllte. Die moderne Poësie konnte manche, wirklich oft etwas starre Formen, und die geläuterte Dogmatik manche Härten oder mystische Spielereien, unter welche Kategorie aber auch nicht selten die wichtigsten, klar genug ausgesprochenen Glaubenswahrheiten gestellt wurden, nicht mehr gut heifsen, und glaubte sie *verbessern* zu müssen. Das Volk, für welches doch die Gesänge sein sollten, verlor dadurch zugleich die ihm von Jugend auf lieb gewordenen Stellen, wo ihm, wie *Herder* sich ausdrückt, durch Bild und Feuer, Lehre und That auf einmal in Herz und Seele hineingesungen wurde, und erhielt dafür schläfrige Zeilen, verkünstelte Partikeln und matte Reime. Obwohl man zufolge der gestiegenen *Bildung* sehr ungern Worte aussprach, wie folgende (aus dem Halberstädtischen Gesangbuche entlehnt):

„Fahre fort mit Liebesschlägen,
Süfser Jesu, liebster Hort!
Lafs sich Trübsalswinde regen,
Und bring' mich hiedurch an Bord!
Ach! ich biete dir den Rücken,
Schlag' nur zu, ich hab's verschuld't;
Kreuz und Noth sind Liebesstricke,
Zeichen deiner grofsen Huld".

wobei sich nichts denken läfst und die mit Recht ihren Abschied erhielten: so sollte doch nun auch gesungen werden, statt: O Haupt voll Blut und Wunden, „Der du voll Blut und Wunden", statt: Ein' feste Burg ist unser Gott, „Ein fester Schutz ist unser Gott" u. s. w. Das Volk glaubte daher, dafs ihm dadurch die köstliche Quelle seines Glaubens und seiner Hoffnung verschüttet sei; das von demselben bei Einführung eines neuen

---

[68]) Bei der ungemein grofsen Anzahl der in dieser Zeit erschienenen Gesangbücher ist's nicht möglich, auch für meinen Zweck nicht nothwendig, sie alle anführen zu wollen; nur eine Bemerkung erlaube ich mir. Die vollständigsten Gesangbücher sind: das von *Reisig* und *van Alpen* für die protestantischen Gemeinden in Stollberg bei Aachen 1802 herausgegebene, welches 1300, und das *Schneeberger*, welches 1200 Lieder enthält. Das Dürftigste ist das *Wismarsche*, in welchem sich nur 313 Gesänge befinden. Zu den bessern Gesangbüchern rechnet man das *Berliner*, *Mühlhäusische*, *Rofslaische*, *Breslauer*, *Dresdner* u. m. a.

[69]) Im Nordhäusischen, 1802 von *Grabe*, im Hadamarschen, 1807 von *Schmidt*, im Bremenschen, 1812 von *Gambs*, kommen mehre Lieder darüber vor.

oder verbesserten Gesangbuchs gewaltig geführte Raisonnement bewies dies augenscheinlich.

§. 156.

Zu gleicher Zeit bedachte man auch das *Orgelspiel.* Es erschienen mehre neue *Choralbücher*, in welchen theils die Kirchenmelodien in ihrer ursprünglichen Richtigkeit, Reinheit, Kraft und Würde wieder hergestellt, theils vergessene gute Melodien wieder in Erinnerung gebracht, theils neue aufgenommen und ältere unwürdige Choralmelodien ausgestofsen werden sollten. Ich erinnere an die Choralbücher von: *J. Ch. Kühnau* (neue Auflage von *J. Fr. Wilh. Kühnau*), *Christmann* und *J. H. Knecht*, *Apel*, *J. Fr. Doles*, *J. C. Lennius*, *J. Ph. Telemann*, *J. S. Bach*, *Böttner*, *Döring*, *Hartig*, *Petsche*, *J. G. Portmann*, *C. G. Hering*, *G. P. Weimar*, *J. C. Herrmann*, *Hartmann*, *Olbers*, *Rüttinger*, *J. H. V. Rose*, Abt *Vogler*, *J. G. Vierling*, *J. J. Klein*, *K. G. Umbreit*, *J. A. Dröbs*, *G. A. Krille*, *J. Chr. Kittel*, *J. H. Lange*, *H. Ch. Rinck*, *J. A. G. Heinroth*, *J. E. Rembt*, *J. H. Egli*, *List*, *Burbach*, *Hürxthal*, *Pustkuchen*, *Güntersberg*, *Kl. W. Frantz*, *J. G. Schicht*, *A. Bergt*, *A. Blüher*, *C. Sauerbrey*, *J. G. Werner*, *J. G. Nicolai*, *J. Fr. Naue*, *G. E. G. Kallenbach*, *G. C. Grofsheim*, *C. Gläser*, *M. G. Fischer*, *M. Häffner*, *Gebhardi*, *M. A. Bauck*, *W. A. Müller*, *Fr. Schneider*, *Natorp* und *Kefsler*, *Kocher*, *Silcher* und *Frech*, *A. W. Bach*, *Ad. Hesse*, *J. J. Lutze*, *J. Fr. Schwenke* u. A. m. Wenngleich nicht sämmtliche Choralbücher den oben angeführten Zweck erreichen wollten, vielweniger ihn erreicht haben, so wünschten doch die Verfasser bei der Herausgabe derselben wenigstens überall eine reine 4stimmige und überhaupt einfachere, zweckmäfsigere und edlere Choralbegleitung zu erzielen, so wie auch von den gebräuchlichen Chorälen die reinen, einfachen und wahren Melodien zu liefern; denn man hatte wohl eingesehen, dafs ein grofser Theil der Ausartung unseres Kirchengesanges in den Choralbüchern lag [70]). In denen des XVII. Jahrhunderts war noch die Harmonie sehr einfach. Unter

[70]) In der Verfügung der Consistoriums zu Münster vom 4. August 1817 hiefs es daher: „Zu den Umständen, welche den sehr bemerklich gewordenen Verfall des Gemeindegesanges in den evangelischen Kirchen herbeigeführt haben, gehört, aufser der Vernachlässigung des Gesangunterrichts in den Schulen, vornehmlich auch der Mangel an einem in der Kirche der Provinz allgemein eingeführten guten *Choralbuche.* — In den mehrsten Kirchen bedienen sich die Organisten und Vorsänger bald eines willkührlich gewählten oder ihnen zufällig in die Hände gekommenen Choralbuches, bald vorgefundener handschriftlicher Melodienbücher, welche nicht selten von Fehlern gegen die Melodie und gegen den reinen Satz voll sind. — Hierdurch und durch eine ungebührliche Nachgiebigkeit gegen die Fehler, welche die Gemeinden im Singen der Kirchenmelodien sehr häufig und fast überall begehen, hat sich nicht allein in dem Gemeindegesang eine grofse Anzahl Varianten oder Abweichungen von der richtigen ursprünglichen Leseart der Melodien, sondern auch in das Choralspielen der Minderkundigen unter den Organisten sehr häufig viel Fehlerhaftigkeit in Hinsicht der grammatikalischen Richtigkeit der Harmonie eingeschlichen. — Es ist daher zur Wiederherstellung und Verbesserung des Kirchengesanges ein dringendes Bedürfnifs, in alle Kirchen ein gutes Choralbuch zu bringen, und zwar ein solches, in welchem nicht allein die gebräuchlichen Kirchenmelodien richtig angegeben, sondern auch die begleitenden Stimmen richtig ausgesetzt sind, damit die Gemeinden wieder mit den wahren Melodien bekannt gemacht und die Minderkundigen unter den Organisten in den Stand gesetzt werden, den Choral harmonisch richtig zu spielen" etc.

jeder Note der Melodie befand sich eine Baſsnote, eine Harmonie, die wenig andere als kräftige Grundaccorde faſste. In den neuern, selbst viele von den obengenannten nicht ausgenommen, finden sich durchgehende Noten in Melodie und Harmonie, frappante Ausweichungen, modische, der Theatermusik abgeborgte Zierathen u. s. w. Manche waren ein Tummelplatz harmonischer Kämpfe geworden, wodurch die erhabene Einfachheit der Gesänge verloren gegangen ist. Rechnen wir nun noch die beliebigen Zusätze einer schlecht angewandten Begeisterung des Organisten, die Variationen und vor allem die musikalische *Wortmalerei* [71]) hinzu, so hatte man den Choral, wie er *nicht* sein sollte.

Mehre Herausgeber von Choralbüchern lieferten mit denselben aufser der 4stimmigen Choralbegleitung auch zugleich *Vor-* und *Zwischenspiele*, z. B. *J. A. Hiller*, *J. Chr. Kittel*, *J. G. Werner*, *M. G. Fischer*, *Kocher*, *Silcher* und *Frech*, *W. A. Müller* u. A., oder nur letztere allein, z. B. *List*, *C. Gläser*, *Kallenbach*, *Dröbs*, *Krille*, *Natorp* und *Kefsler*, *Rink* u. A. Ferner gaben Orgelcomponisten *Orgelstücke* heraus, deren sich besonders diejenigen bedienen sollten, welche nicht die erforderlichen Einsichten und Fähigkeiten besafsen, ein vernünftiges und zweckmäfsiges Vorspiel u. dgl. aus eigener Phantasie sogleich hervorzubringen. Namentlich: *Tag*, *Oley*, *Schmügel*, *Klein*, *Vogler*, *Kellner*, *Rembt*, *Vierling*, *Umbreit*, *Dröbs*, *Krebs*, *Albrechtsberger*, *Häfsler*, *A. E. Müller*, *Rüttinger*, *Knecht*, *Doles*, *Nicolai*, *Werner*, *Kittel*, *Güntersberg*, *Fischer*, *Rinck*, *J. G. Adam*, *A. Bergt*, *Gebhardi*, *Becker*, *Fr.*, *Joh.* und *Wilh. Schneider*, *Stolze*, *Geifsler*, *Löwe*, *C. Karow*, *J. W. C. C. Sauerbrey*, *J. E. Häuser*, *W. A. Müller*, *Fr. C. Haueisen*, *J. Fr. Schwenke*, *V. Klaus*, *Böhner*, *A. W. Bach*, *Ad. Hesse*, *E. Köhler*, *Frech*, *Bachmann*, *Bühler*, *A. G. Fischer*, *Frischmuth*, *Engler*, *Ebhardt*, *Grafsheim*, *Grosser*, *A. Rieder*, *Rohrmann*, *Tauscher*, *Töpfer*, *C. M. Wolf*, *J. H. Engelhardt*, *E. Richter*, *C. Wendt* u. v. A. Mehre Sachverständige lieferten den Organisten Anweisungen oder Lehrbücher zum Orgelspielen in die Hände, z. B. *Rinck*, *Güntersberg*, *Kittel*, *J. L. G. Kindscher*, *Werner*, *Vierling*, *Drechsler*, *C. G. Hering*, *Hopf*, *Klipstein*, *Knecht*, *Müller*, *Moses*, *A. Rieder*, *Rohrmann*, *Sabelon*, *Burkhard*, *B. Schwarz*, *Becker*, *Fr. Schneider*, *W. Schneider*, *Rohleder*, *A. Bergt*, *C. Gläser*, *Ad. Hesse*, *Fr. Kefsler* u. A., welche den Organisten und allen Denen, welche sich dazu bilden wollten, nicht nur als Hülfsmittel zu ihrer Vervollkommnung und Ausbildung oder

---

[71]) Welche gewaltige Mifsgriffe geschmacklose Organisten in dieser Hinsicht thun können, davon erzählt *D. G. Türk* in dem Werkchen: „Die wichtigsten Pflichten eines Organisten“ S. 24 folgende auffallende Züge: „Ein gewisser Organist las die Worte: *Furcht* und *Schrecken;* sogleich zog er vor allen Dingen den Tremulanten, alsdann legte er sich mit beiden Armen auf das gekoppelte Hauptwerk, indem er beide Füfse auf das Pedal setzte, und verursachte dadurch ein so entsetzliches Geheul, dafs die ganze Gemeinde, vorzüglich aber der arme Calcant, welcher die Bälge geborsten glaubte, nicht wenig erschrak“. — Ein Anderer spielte bei den Worten: *am Kreuz gestorben*, mit *kreuzweis* übergeschlagenen Händen, und glaubte einen sehr passenden Ausdruck gewählt zu haben. — Ein Dritter, wie die Stelle kam: *Meines Glaubens Licht lafs verlöschen nicht*, spielte anfangs vollstimmig, allmählig immer schwächer, alsdann nur mit einem Finger und endlich — gar nicht mehr“. — So hat auch *Hiller* in seinem Choralbuche bei der Melodie: „Zion klagt mit Angst und Schmerzen“ etc., die *Angst* und *Schmerzen* durch Dissonanzen zu malen gesucht; allein schon bei der folgenden Strophe: „Zion, o du vielgeliebte“ etc., müssen diese Dissonanzen ihre Wirkung verfehlen.

als Rathgeber dienen, sondern ihnen auch die Pflichten vorhielten, welche sie beim Gottesdienste zu erfüllen hatten.

§. 157.

Dies Alles waren und sind allerdings bemerkenswerthe und erfreuliche Zeichen der Zeit, welche wenigstens ein Streben nach dem Bessern beurkunden [72]), ob sie gleich den Kirchengesang selbst, da sich die Liebe für denselben nicht *allgemein* zeigte, im Wesentlichen nicht *allein*, *nicht überall* und *auf einmal* heben konnten. Es gehörte mehr dazu, als *Gesang* in den Schulen, welcher als allgemeines Bildungsmittel für die Jugend betrachtet wurde, und mit welchem ohne Zweifel, wie sich auch mehre Verordnungen deutscher Regierungen deutlich ausgesprochen haben, zunächst ein *besserer kirchlicher Gesang* erzielt werden sollte. Die *Choralbücher* konnten die gute Sache auch nicht allein und kräftig genug fördern, wenn man bedenkt, dafs jene Choralbücher nur in kleinen Kreisen zu gebrauchen waren, und die meisten Organisten sich ihrer wegen Mangel an Fertigkeit nicht bedienen konnten. Da letzteres auch mit den *Vor-, Nach- und Zwischenspielen*, die ebenfalls diese Angelegenheit unterstützen sollten, der Fall war, so hörte man, wie zum Theil noch jetzt, statt eines vernünftigen Vorspiels, entweder vorhandene Vorspiele auf eine höchst erbärmliche Weise ableiern, oder einen Mischmasch von zusammengeflickten Gedanken, welche die Andacht stören und nicht die geringste Beziehung auf den folgenden Choral haben, oder wohl gar ungeziemende weltliche Stücke [73]). Die meisten neu erschienenen *Gesangbücher* konnten den verfallenen Kirchengesang ebenfalls nicht genug heben, weil einerseits die Unbekanntschaft der meisten Gemeinen mit den Kirchenmelodien, dem Prediger bei seiner Wahl zweckmäfsiger Lieder für die Gottesverehrung unleidliche Fesseln anlegte, andererseits die Redactoren derselben nicht allemal bedacht hatten, dafs aus dem Gesangbuche gesungen werden sollte. Denn in Betracht des letzten Punktes entdeckt man, weil selten Musikverständige bei Herausgabe eines neuen Gesangbuchs zu Rathe gezogen wurden, an den meisten neuen Liedersammlungen zwei

---

[72]) Vergl. *Natorp's* „Briefwechsel einiger Schullehrer und Schulfreunde", Essen 1811—1816; *Harnisch's* und *Krüger's* „Schulrath an der Oder"; *Stephani's* „baierschen Schulfreund"; *Hecker's* Schulprogramm „über den Gesangunterricht".

[73]) Wer erinnert sich nicht des Vorfalls, dafs ein Organist, nachdem der Prediger von der *Mäfsigkeit* gesprochen und besonders den Hang zum Trinken stark gerügt hatte, zum Nachspiel das bekannte: „Wer niemals einen Rausch gehabt" etc. wählte! — Der Verf. des Aufsatzes in dem allgem. Anz. der Deutschen Nr. 83, 1818 erwähnt diese Ungeziemtheiten ebenfalls, wenn er sagt: „Dagegen habe ich oft der zweckwidrigsten Orgelbegleitung beigewohnt, wo das Orgel-Unwesen sich im sogenannten Ausgange bis zum höchsten Grade des unmoralischen Unfugs erhob, indem der Organist nach der Verwaltung des heiligen Abendmahls, und des Nachmittags nach dem katechetischen Unterrichte mit der erwachsenen Jugend, die Anwesenden mit einem Walzer so lebhaft aus der Kirche hinausspielte, dafs die Jugend den Takt in Geberden mit Händen, schlurfenden Füfsen und Kopfnicken ausdrückte". — Die Kirchen- und Schulcommission zu Magdeburg verbietet in der Verordnung vom 28. Decbr. 1820 diesen Unfug mit den Worten: „beim Orgelspielen soll er durchaus nichts spielen, was gegen die Würde des Gottesdienstes streitet, nie Weisen von Volksliedern, oder gar Märsche und Tänze, wie solches wohl bisweilen geschehen ist".

Hauptfehler. Erstens hat man häufig zu Liedern nur in Rücksicht ihres Sylbenmafses die Melodien bestimmt, Melodien, welche in Geist und Sinn häufig etwas ganz Anderes, wohl gar das Entgegengesetzte ausdrücken; und zweitens hat man, statt unwürdige Melodien auszumerzen, viele ältere und herrliche übersehen und sie nicht durch neue Gedichte, wenn es deren bedurfte, zu erhalten gesucht. Vergl. §. 147., und die 2. Abth. das Capitel *Choralgesang*. Endlich konnten ebenfalls die einzelnen Bemühungen würdiger und für diese Sache begeisterter Männer, die hier und da entstandenen Sängerchöre u. s. w., die gesunkene kirchliche Musik eben so wenig, als blofse Klagen darüber, emporheben, weil sich, von Seiten Derjenigen, welche von Amtswegen dazu verpflichtet sind, durch Beförderung des Kirchengesanges dem Gottesdienst mehr Feierlichkeit und äufseres Ansehen zu geben, noch eine zu grofse Gleichgültigkeit zeigte. Denn die meisten waren damit zufrieden, wenn nur die Kirchenmelodien nach der hergebrachten Weise mechanisch abgesungen oder gar abgeschrien wurden, ohne daran zu denken, dafs eine Verbesserung nöthig und wie diese zu bewirken sei. Mit Recht konnte daher der Herr Oberconsistorialrath *B. C. L. Natorp* in Münster in der höchst verdienstlichen Schrift: „Über den Gesang in den Kirchen der Protestanten", 1817, welche er der Provinzialsynode der Grafschaft Mark zu Hagen zur Feier des Jubiläums der Reformation überreichte und mit welcher er gleichsam den Weg zur Veredlung des Kirchlich-Musikalischen bahnte, die Sache, Seite 6 und 7 noch also schildern: „Was ist in den mehrsten Gegenden aus unserm Kirchengesange geworden? — Wo sind die Gemeinden, welche den grofsen Reichthum an herrlichen Choralmelodien, den unsere Kirche besitzt, unter sich bewahrt haben! — Wo die Gemeinden, welche sie zu singen verstehen! — Wo kennt man, ich will blofs sagen, den bedeutenden Theil derselben auch nur dem Namen nach! — Wo findet man noch Cantoren, welche den Gemeindegesang gehörig zu leiten, und Organisten, welche ihn durch eine gute Musik zu begleiten und zu heben im Stande sind! — Wo sind die Anstalten, in welchen für die Kirche tüchtige Cantoren und Organisten gebildet werden! — Wo sind die Liturgen, welche den Kirchengesang ihrer Aufmerksamkeit und ihres Studiums würdigen? — Wo sind die Singchöre der Vorzeit geblieben, wo unsere Collecten und Responsorien, wo unsere Litaneien, wo unsere Requiems, wo unsere Oratorien, wo unsere Te Deum, unser Credo, unser Agnus Dei, unser Sanctus, unser Hallelujah, wo unsere Festmusiken! — Wo sind die Pfarrschulen, in welchen der Gesang der Kirche richtig und ordentlich gelehrt wird! — Wo sind die Geistlichen, welche sich die Bildung des Gemeindegesanges angelegen sein lassen! — Wo die Seminarien, in welchen die künftigen Pfarrer mit ihren liturgischen Obliegenheiten und mit den Angelegenheiten des Kirchengesanges bekannt gemacht werden! — Wo die Städte und Magistrate, welche kirchliche Singchöre errichten, Chorschulen stiften, Kirchenmusiker bei denselben anstellen! — Wo die Fürsten, welche auf ihren Akademien, in ihren Gymnasien und in den Hauptstädten ihrer Provinzen für die Erhaltung oder Wiederherstellung und Veredlung der Kirchenmusik die erforderlichen Anstalten anlegen! — Eine Frage dieser Art nach der andern kann man aufwerfen, auf welche die Kirche fast durchgängig nur mit einem traurigen Stillschweigen antworten kann".

§. 158.

Da nun neben jenen erfreulichen Zeichen zur Emporhebung der kirchlichen Musik die Gleichgültigkeit gegen dieselbe nicht nur bei Denen, welchen diese Sache näher lag, sondern auch beim Volke überhaupt, so wie die religiöse Erkaltung und die sichtbare verminderte Theilnahme desselben an den öffentlichen Gottesverehrungen auffallen mufste und nicht unbemerkt bleiben konnte, so sah man zu gleicher Zeit wohl ein, dafs eine allgemeine Theilnahme und ein tieferes Eindringen in *das ganze Wesen* des evangelischen Gottesdienstes nur zu erwünschtern Resultaten führen würde. Diese Angelegenheit war und wurde daher vielfach von den Theologen zur Sprache gebracht. Allgemein war man darüber einverstanden, dafs alle Theile der Gottesverehrung ein übereinstimmendes Ganze bilden und überhaupt sich vereinen müfsten, die Gottheit von ganzer Seele und von ganzem Gemüthe zu verherrlichen. Man erkannte, dafs unter den liturgischen Angelegenheiten unserer Kirche, der musikalische Theil des Cultus eine der *erheblichsten* ist, aber im Laufe der Zeit eine der am *wenigsten beachteten* geworden sei. Man fand, indem man die liturgischen Bedürfnisse überhaupt genauer erwog, die Geschichte der Liturgie zu Rathe zog, und das, was Noth that, anschaulich und lebhaft erkannte und sich über die Erfordernisse gehörig mit einander verständigte, dafs da, wo man von individuellem Geschmacke geleitet, von der sächsischen oder dieser ähnlichen Form den Gottesdienst zu halten abgewichen war, die *Predigt* sich immer mehr zum Haupttheile desselben erhoben und den musikalischen Theil des Cultus beschränkt, als eine Nebensache behandelt und ihn in den Hintergrund gedrängt hatte. Das Singen war nicht mehr, wie *Klopstock* es nennt, „das laute Gebet der Gemeinde" geblieben, sondern ganz zum Diener der Predigt gemacht, welcher überhaupt Alles untergeordnet geworden war. Daher suchte man nun, besonders seit der Demüthigung und der begeisterten Erhebung des deutschen Volks gegen jene religiöse Erkaltung, nächst der Regulirung der übrigen liturgischen Formen, eine Belebung in der Verschönerung des *äufsern Cultus*, in der *Anordnung*, *Dauer* und *Form* des Gottesdienstes und in der *Verbesserung der kirchlichen Musik*.

§. 159.

Obgleich die in dieser Hinsicht seit 50 Jahren gepflogenen literarischen Verhandlungen (vergl. S. 208 Anmerk. 64) und die freien Bemühungen vieler einzelnen Geistlichen wirklich manche bemerkenswerthe Verbesserung hervorgebracht haben, und in mehren Gemeinden die Feier des Gottesdienstes in den Kirchen dadurch wirklich bedeutsamer und würdevoller geworden sein mag, so ist doch auch nicht zu läugnen, dafs nicht allein dieses willkührliche Verfahren Einzelner gegen alle gute Ordnung war und nicht selten grobe Mifsgriffe veranlafste, sondern dafs es auch im Ganzen nicht viel Erhebliches und Wesentliches zu Stande bringen konnte. Preufsens frommer König, *Friedrich Wilhelm* III., wandte daher, kaum an das Ziel gelangt, wo seinem Volke die Freiheit erkämpft und nach überstandener Noth eine hoffnungsreiche Zukunft eröffnet war, seinen väterlichen Blick auch auf die Kirche und ihre Diener hin, um an die Wiedergeburt des Staates zugleich die Verbesserung des durch den Geist und die Ereignisse der Zeit in mehr als Einer Hinsicht in Verfall gerathenen Kirchenwesens zu knüpfen. Aber nichts sollte übereilt, nichts durch einen Machtspruch er-

zwungen werden in dieser hochwichtigen, heiligen Angelegenheit; aus dem Schoofse der Kirche selbst, aus der Mitte und durch den Rath der weisesten und würdigsten ihrer Diener, an der alles Gute pflegenden und zur Reife bringenden Zeit, sollte das Bessere hervorgehen, und dann erst, wenn das Beste gefunden worden, unter dem Beistande und Schutze der Königlichen Macht zur Vollziehung kommen. Und so müssen wir eben so sehr die Weisheit als die Huld unseres frommen Königs verehren, der mit väterlichem Ernste und aufopfernder Milde für die Verbesserung des Kirchenwesens sorgte und in dieser Hinsicht die zweckdienstlichsten Bestimmungen erliefs. Von seinem Geiste ergriffen und in seinem Geiste handelnd widmeten nun auf's Neue die hohen und höchsten Behörden der Verbesserung des Kirchenwesens ihre ernste Sorgfalt und treue Fürsorge. Bei dem Sinne, der, vom Landesherrn ausgehend, alle Behörden beseelte, liefs sich mit freudiger Zuversicht erwarten, dafs es auch mit dem Kirchlich-Musikalischen immer besser und dadurch der Segen der öffentlichen Erbauung wieder sichtbarer werde.

§. 160.

Nicht nur in Preufsen allein, sondern überall im evangelischen Deutschland erwachte nun ein neues reges Streben, die, in der verflossenen Periode ziemlich erstorbenen Formen unserer Gottesverehrung im Lichte der offenbarungsgläubigen Vernunft und des Gemüths, von neuem zu beseelen und zu veredlen. Besonders aber war vorauszusehen, dafs das merkwürdige Königlich Preufsische Publicandum vom 17. September 1814 [74]), „die einzuleitende Reform des öffentlichen Gottesdienstes der

[74]) Es lautet also:

„Schon lange fühlt man ziemlich allgemein in den preufsischen Staaten, dafs die Formen des Gottesdienstes in den meisten protestantischen Kirchen nicht das Erbauliche, Feierliche haben, was die Gemüther erregend und ergreifend, sie zu religiösen Empfindungen und frommen Gesinnungen stimmen und erheben konnte. Der Symbole gibt es wenig und die eingeführten sind nicht immer die bedeutungsvollsten, oder haben einen Theil ihrer Bedeutsamkeit verloren; die Predigt wird als der wesentliche Theil des Gottesdienstes angesehen, da sie doch, obgleich höchst wichtig, eigentlich nur die Belehrung und Ermunterung zum Gottesdienste ist; die Liturgien sind theils so unvollständig, theils so ungleich und unvollkommen, dafs Vieles der Willkühr der einzelnen Geistlichen überlassen bleibt, und dafs die Gleichförmigkeit der kirchlichen Gebräuche, eine der Hauptbedingungen ihrer wohlthätigen Wirkungen, beinahe ganz verloren geht; diese Mängel sind sichtbarer geworden in der letzten Zeit, wo er durch die grofsen Weltbegebenheiten, durch die Drangsale, den Kampf und die Siege des Vaterlandes neu belebte religiöse Sinn des Volks das Bedürfnifs, sich auf eine würdige Art auszudrücken und auszusprechen, lebhaft und tief gefühlt hat. Es wäre zu bedauern, wenn dieser zu zweckmäfsigen Reformen in dem Gottesdienst besonders günstige und geneigte Zeitpunkt unbenutzt vorübergehen sollte. In diesem Geiste sind mehre der würdigsten Geistlichen, insbesondere aus der Hauptstadt und der Churmark, bei Sr. Majestät dem Könige eingekommen, um zu bitten, die gewünschte Reform einzuleiten und herbeizuführen. Se. Majestät haben dieses fromme Anliegen der Geistlichkeit, welches mit höchst Ihren eigenen Ansichten in dieser wichtigen Sache vollkommen übereinstimmt, mit besonderer Aufmerksamkeit und Wohlgefallen aufgenommen. Demnächst haben Sie eine Auswahl von Geistlichen getroffen, die mit der reinen Absicht, das Reich Gottes zu befördern, die gründlichste Einsicht in das ganze Kirchenwesen, und die nöthige Rücksicht auf alle zu beherzigende Umstände verbinden und Se. Majestät haben ihnen aufgetragen, nach reifem Ueberlegen Vorschläge über die zweckmäfsigste Verbesserung des Gottesdienstes durch

Protestanten betreffend", durch die Wichtigkeit seines Gegenstandes, durch die Weise, wie er in demselben behandelt ist, durch die Zeit, in welcher, und durch den Staat, von welchem es gegeben wurde, die gröfste Aufmerksamkeit erregen, manche neue Prüfung, sowohl der Sache, als der Art, sie darzustellen, veranlassen und manche öffentliche Mittheilung solcher Prüfungen oder ihrer Resultate herbeiführen würde. Dies geschah auch. Es wurden von der zu Berlin niedergesetzten Kirchenverbesserungs-Commission besonders auch über die liturgischen Angelegenheiten der Kirche Verhandlungen eröffnet, und zweckmäfsig scheinende Vorschläge in Betreff derselben angenommen. Auch überwies das Königlich Preufsische Ministerium des Innern auf den Grund einer Königlichen Cabinetsordre, in welcher die bisher bestandenen Synoden bestätigt und die allgemeinere Einführung solcher Synoden vorgeschrieben worden, die Bearbeitung der liturgischen Angelegenheiten ausdrücklich an dieselben. Zugleich aber wurde auch einer der wichtigsten Theile der Liturgie, die *kirchliche Musik*, insbesondere der *Kirchengesang* ein Gegenstand allgemeinerer Untersuchungen und Berathungen. Und das mit vollem Rechte. Abgesehen davon, dafs sie an und für sich einen hohen innern Werth hat, ist sie vornehmlich auch wegen ihres Zusammenhanges mit der Liturgie von grofser Bedeutung. Wo sie fehlt oder nicht rechter Art ist, da fehlt es auch der ganzen Liturgie, wenn nicht an ihrem wahren Fundamente, doch an einem wesentlichen Hauptbestandtheile; und ohne sie möchte man schwerlich im Stande sein, ihr diejenige Würde, Schönheit und Geistigkeit zu geben, von welcher allein ihr wirksamer Einflufs abhängt.

§. 161.

Nun entstand ein ganz neues Leben. Allgemeiner und bedeutender wurden die Verhandlungen. Es erschienen daher aufser sehr vielen Aufsätzen in Zeitschriften eine Reihe von Schriften, in welchen man das evangelische Kirchenwesen überhaupt, besonders das obwaltende Bedürfnifs zur Sprache brachte, einzelne Regeln für die Bearbeitung liturgischer Angelegenheiten aufstellte, Proben und Sammlungen liturgischer Formulare

---

die obere geistliche Behörde nach Höchstihrer Zurückkunft aus Wien vorzulegen. Der Wunsch und der Wille des Königs gehen dahin, dafs dieser engere Ausschufs der Geistlichkeit die Liturgien und die Gesammtheit der kirchlichen Gebräuche der ausländischen protestantischen Kirchen nach dem Ausspruche des Apostels: „Prüfet Alles und das Beste behaltet" untersuche, prüfe, mit dem unsrigen vergleiche, und mit dem Geiste und den Grundsätzen unserer heiligen Religion zusammenhalte, um die besten liturgischen Formen aufzustellen, die, indem sie den reinen Lehrbegriff der protestantischen Kirche aufrecht erhalten und bewahren, dem Gottesdienste neue Kraft und neues Leben geben, und die Religiösität des Volks immer fester begründen mögen. Die mit Genehmigung Sr. Majestät hierzu beauftragten Geistlichen sind: Herr Oberconsistorialrath und Hofprediger *Sack*, die Herren Oberconsistorialräthe und Pröbste *Ribbeck* und *Hanstein*, Herr Oberconsistorialrath *Hecker*, Herr Consistorialrath und Feldprobst *Offelsmeyer*, Herr Consistorialrath und Hofprediger *Eylert*. Beiträge und Vorschläge zu Beförderungen dieses Zwecks von einsichtlichen und erfahrenen Geistlichen beider protestantischen Confessionen, werden von diesen Herren Beauftragten gern angenommen und sorgfältig geprüft werden, wefshalb ich hierdurch diejenigen, die hierzu den Beruf und die Kraft in sich fühlen, auffordere, sich durch baldige Einreichung ihrer Beiträge um diese wichtige Angelegenheit verdient zu machen.

Ministerium des Innern. *v. Schuckmann.* Berlin, den 17. Septbr. 1814".

vorlegte und das Vorgeschlagene prüfte [75]). Gleicherweise geschah dies auch mit dem musikalischen Theile des Gottesdienstes. Hier und da glühte noch der reine echte Geist und Sinn für die kirchliche Musik und einzelne würdige Verehrer derselben arbeiteten mit bescheidenem Eifer und rastlos daran, die Sinkende zu unterstützen und wieder auf den verlassenen Thron emporzuheben. Wenn auch von den Schriften der ersten Art hier keine Rede weiter sein kann, so bleibt mir doch die angenehme Pflicht, die Schriften der zuletzt gedachten ehrenwerthen Männer nennen zu können. In sofern sie nicht schon bei den oben angeführten erschienenen praktischen Hülfsmitteln erwähnt sind, gehören folgende hierher:

1) *Vorschläge zur Verbesserung des musikalischen Theils des Cultus von Klamer Wilh. Frantz*, Prediger zu Oberbörneke, Quedlinburg bei G. Basse 1816; 32 S. 8.

2) *Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten.* Ein Beitrag zu den Vorarbeiten der Synoden für die Veredlung der Liturgie von *B. C. L. Natorp.* Essen und Duisburg, Bädeker 1817; 264. S. 8.

3) *Die evangelischen Kirchenmelodien zur Verbesserung des kirchlichen und häuslichen Gesanges*, herausgegeben von *K. G. Umbreit.* Mit einem Vorworte über die zu verbessernden Mängel des Vortrags religiöser Gesänge von Dr. *Bretschneider*, Herzogl. Sach.-Goth. Oberconsist. und Generalsuperint., Gotha 1817.

4) *Versuch einer musikalischen Agende* oder *Altargesänge*, zum Gebrauch in protestantischen Kirchen, für musikalische und nicht musikalische Prediger, und die dazu gehörigen Antworten für Gemeinden, Singechöre und Schulkinder, mit beliebiger Orgel, theils nach Urmelodien, theils neu bearbeitet von *Joh. Fr. Naue*, Universitäts-Musikdirector zu Halle, 1819; 100 S. 4 (vergl. §. 166).

5) *Ueber Verbesserung der musikalischen Liturgie in den evangelischen Kirchen*, besonders auf dem Lande, geschrieben auf Veranlassung der den Synoden vorgelegten Anleitung zum Entwurf einer neuen Kirchenordnung von *K. W. Frantz*, Halberstadt 1819; 32. 8.

6) *Neue evangelische Kirchenagende.* Oder was zu gründlicher Verbesserung des protestantischen Cultus *in* den Kirchen und *für* die Kirchen billig zu dieser Zeit geschehen sollte. Ein aus mehrjähriger Erfahrung hervorgegangener Versuch von *Georg Jac. Ludw. Reufs*, Pfarrer zu Crofdorf bei Giefsen. Gotha 1821.

7) *Ueber den Zweck, die Einrichtung und den Gebrauch des Melodienbuchs für den Gemeindegesang in den evangelischen Kirchen.* Ein nöthiges Vorwort zu demselben, zunächst an die Lehrer in den Volksschulen, von *B. C. L. Natorp.* Essen, Bädeker 1822; 28. 8.

8) *Was hat der Orgelspieler bei kirchlichen Gottesverehrungen zu beob-*

---

[75]) Hierher gehören aufser den pag. 208 Anmerk. 64 angeführten, z. B. folgende Schriften: „Ueber das Bedürfnifs einer verbesserten Einrichtung des Gottesdienstes in den evangelischen Kirchen", Hamburg 1815; *Mohn* „Ueber die Verbesserung und Verschönerung der öffentlichen Gottesverehrung", Hannover 1821; *Horst* „Ueber die Veredlung des evangelischen Gottesdienstes", Frankfurt a. M. 1817, 2 Bde.; *Fefsler* „Liturgisches Handbuch", Riga 1823; *Tzschirmer* „Magazin für christl. Prediger; *Fr. Cruse's* „Antiphonien und Collecten", Quedlinburg, *G. Basse* 1823; *J. H. F. Meinecke* „Antiphonien" u. v. a.

achten? Von *Wilh. Schneider*, Musikdirector zu Merseburg. Merseburg 1823, 101. S. 8.

9) *Die Tonkunst in der Kirche*, oder Ideen zu einem allgemeinen vierstimmigen Choral- und einem Figuralgesange für einen kleinern Chor, nebst Ansichten über den Zweck der Kunst im Allgemeinen von *Conrad Kocher*, Stuttgart 1823; 107. 8.

10) *Musikalisches Hülfsbuch beim Kirchendienste.* Für Cantoren, Organisten von *Wilh. Schneider*, Halle, Ruff 1824.

11) *Musikalische Altar-Agende.* Ein Beitrag zur Erhebung und Belebung des Cultus; nebst einem Anhange von Antiphonien, Responsorien u. s. w. von *J. W. Barth. Rufswurm*, Pastor zu Herrnburg. Hamburg 1826; 129. S. 4.

12) *Rathgeber für Organisten, denen ihr Amt am Herzen liegt*, von *C. Ferd. Becker*, Organisten in Leipzig, 1828; 142. S. 8.

13) *Die musikalische Liturgie in der evangelischen Kirche.* Für Liturgen und Kirchenmusiker, insbesondere alle Prediger, Cantoren und Organisten, als eine theoretisch-praktische Kirchenmusikschule, bearbeitet von *Fr. Traug. Rohleder*, Pastor zu Lähn in Niederschlesien. Nebst einer Musikbeilage. Glogau und Lissa 1831; 222. S. 8.

14) *Choralkenntnifs* nebst Regeln und Beispielen zum richtigen Vortrage des Altargesanges. Von *W. Schneider*, Neifse 1832; 56. S. 4.

15) *Der musikalische Kirchendienst.* Ein Wort für Alle, denen die Beförderung des Cultus am Herzen liegt; insonderheit für Organisten und Prediger. Von *Fr. Kefsler*, Prediger zu Werdohl, Schulinspector und z. Z. Superintendent der Diöcese Lüdenscheid. Iserlohn 1832; 208. S. 8.

16) *Kurze und faſsliche Andeutungen einiger Mängel des Kirchengesanges.* Ein Neujahrsbüchlein für Jung und Alt. Von *Fr. Kefsler.* Iserlohn 1832.

17) *Musikalisches Hülfsbuch für Prediger, Cantoren und Organisten* etc. Herausgegeben von *J. A. G. Heinroth*, Doctor und Director der Musik in Göttingen. Göttingen 1833; 124. S. 8.

18) *Eutonia*, eine *hauptsächlich pädagogische Musik-Zeitschrift für Alle, welche die Musik in Schulen zu lehren und in Kirchen zu leiten haben, oder sich auf ein solches Amt vorbereiten.* Herausgegeben in Verbindung mit mehren Herren Geistlichen, gelehrten Kunstfreunden, Musikdirectoren, Cantoren, Organisten und Musiklehrern an Universitäten, Gymnasien und Schullehrer-Seminarien Deutschlands, von *Joh. Gottfr. Hientsch*, Oberlehrer am Königl. evangelischen Schullehrer-Seminar zu Breslau (gegenwärtig Seminar-Director zu Potsdam). Breslau 1828—1833, 8 Bände in 24 Heften. 8. (Wird fortgesetzt. Sie enthält aufser sehr vielen besonders hierher gehörenden Aufsätzen bereits ein förmliches Repertorium über musikalische Literatur für Schulen und Kirchen, und kann dieserhalb sowohl, als auch wegen ihres Strebens, die kirchliche Musik immer mehr veredlen zu helfen, nicht genug empfohlen werden.) [76])

§. 162.

In diesen Schriften, über das Musikalische beim Gottesdienste, sowie auch in sehr vielen Aufsätzen in Zeitschriften [77]) und in Vorreden zu den

[76]) Hierher gehört wahrscheinlich auch die aus Königsberg angekündigte Schrift: „Der Kirchengesang unserer Zeit", von *Sämann.*

[77]) Z. B. in Kirchen-, Schul-, Musik- und andern allgemeinen Zei-

§. 153, 156 und 164 erwähnten praktischen Hülfsmitteln wurde nicht nur nachgewiesen, dafs die musikalische Liturgie in der Art, wie sie zum Theil noch jetzt an den meisten Orten abusive stattfinde, in unsern evangelischen Kirchen eigentlich *nicht* stattfinden und am allerwenigsten *so fortbestehen* dürfe, sondern sie enthielten, nach ihrer besondern Tendenz, die eine mehr, die andere weniger, auch für den Minderunterrichteten Anweisungen und Rathschläge, wie es mit dem Allen gehalten werden müsse, wenn es mit dieser Angelegenheit besser werden solle. Auch erklärten sich ehrenwerthe Schriftsteller, namentlich *K. W. Frantz* („Über die ältern Kirchenchoräle" 1818), *P. Mortimer* („Der Choralgesang zur Zeit der Reformation" 1821), *C. Kocher* („Die Tonkunst in der Kirche" 1823), *Thibaut* („Über Reinheit der Tonkunst" 2. Aufl. 1826), u. A. öffentlich und auf das Lebhafteste dafür, dafs bei Verbesserung der kirchlichen Musik unser *Choral* und dessen Begleitung wieder zur alten Würde und Einfalt zurückgeführt werden müsse.

§. 163.

Die Bemühungen aller dieser hochgeachteten Männer würde für die Folge bei weitem nicht so fruchtbar und segensreich gewesen sein und noch sein, wenn nicht gleichzeitig die Consistorien und Regierungen der meisten deutschen Länder mit Liebe und Ernst auch ihr Augenmerk auf das, was dem Kirchengesange Noth that gerichtet und vorerst dem dringendsten Bedürfnissen abzuhelfen und einer allmähligen Verbesserung desselben einzuleiten gesucht hätten. Es schien, als wolle man das, was man durch die unruhigen Zeiten versäumt habe, möglichst wieder gut machen. Ich erinnere nur an einige Verordnungen und Verfügungen der Königl. Preufs. Regierungsbehörden [78]), so weit sie mir selbst bekannt geworden sind, namentlich an die Ministerialverordnung vom 18. Nov. 1807; an die Verfügung der kurmärkischen Regierung zu *Potsdam* vom 1. Aug. 1816; an die des Königl. Consistoriums zu *Münster* vom 4. Aug. 1817 den Gesang in den evangelischen Kirchen betreffend, vom 13. December 1817, vom 25. April und vom 1. Octbr. 1822 den Gesangunterricht in Volksschulen betreffend; an die Verordnung der Regierung zu *Stralsund* vom 8. Mai 1818 den Gesangunterricht in Volksschulen betreffend; an die Verordnung der Regierung zu *Cöln* vom 1. Decbr. 1827 und vom 11. Januar 1828; an das Rescript des hohen Ministerii des Innern, vom 10. Juli 1824; an die Verfügungen des Consistoriums und Provinzial-Schulcollegiums der Provinz Westphalen vom 24. Jan. 1826, vom 28. Novbr. 1829 und vom 18. Febr. 1831 [79]) und mehre andere Verfügungen, in welchen allen mehr oder weniger nicht nur die Mängel und Gebrechen, die sich in die Musik des Gottesdienstes eingeschlichen hatten, beleuchtet und gerügt werden, sondern auch angegeben wurde, wie es gehalten werden solle, damit die

---

tungen und Zeitschriften; namentlich den von *A. F. Häser* in der „Allgem. musik. Zeit." Nr. 30. 1827; von *Kunze* in Nr. 83 des „Allgem. Anz. der Deutschen", von 1818; von *Rohleder* im Auguststück des Jahres 1824 der schlesischen Provinzialblätter u. v. A.

[78]) Einige in dieser Beziehung erlassene Verfügungen ausländischer Behörden, z. B. in Würtemberg, Baden, Baiern, Weimar, Hessen, Hannover u. a., sind mir nur aus Allegationen bekannt geworden.

[79]) Mehre dieser angeführten Verordnungen sind abgedruckt im VI. Bde. der *Eutonia* etc. von *J. G. Hientsch*, pag. 91—113 zu finden.

Kirchen davon mit der Zeit befreit werden können. Sie dringen defshalb auf einen zweckmäfsigen Singunterricht in Schulen, als Vorübung zum Kirchengesange, auf Reinerhaltung der Melodien, auf ein gutes Choralbuch für jede Kirche und bei Besetzung von Cantor- und Organistenstellen auf Anstellung nur solcher Individuen, welche sich im Kirchlich-Musikalischen durch Proben genügend ausgewiesen haben. Zugleich machen sie es aber auch den Predigern und Kirchenvorstehern zur besondern Pflicht, bei der zu führenden Aufsicht auch diesen Gegenstand genauer ins Auge zu fassen und überhaupt in Hinsicht des Gesanges und des Orgelspiels in ihren Kirchen keine herrschende Mifsbräuche ferner zu dulden.

§. 164.

Wenn zwar alle die angeführten Verordnungen die Wiederbelebung des Kirchengesanges zu den allgemein gefühlten kirchlichen Bedürfnissen rechnen und mehre von denselben zugleich den Beweis liefern, wie schlecht es noch damals um den so erheblichen, für die würdige Feier des Gottesdienstes und die Beförderung der Andacht so wichtigen, aber bis dahin weniger beachteten Kirchengesang stand, so kann man doch auch aus denselben abnehmen, dafs in den Ländern und Gegenden, in welchen der mit tiefer Sachkenntnifs begründete öffentliche Musikunterricht und der Kirchengesang von den Regierungsbehörden so mit Umsicht geleitet wird, derselbe nach und nach und um so mehr zu einem möglichst befriedigenden Ziele hinzuführen sei, besonders wenn ähnliche für diesen Gegenstand begeisterte einflufsreiche Männer, wie der um das Musikbildungswesen in Schulen und Kirchen so hochverdiente Herr Oberconsistorialrath *Natorp* mit thätig Hand an das Werk der Verbesserung des Kirchengesanges legen. Und so kann man der evangelischen Kirche Glück wünschen, dafs man neben der Verbesserung des Kirchenwesens überhaupt, auch der kirchlichen Musik von oben herab die gröfste Aufmerksamkeit widmete, dafs man nicht blofs das Bedürfnifs anerkannte, sondern demselben auch abzuhelfen suchte, kurz, dafs man nicht blofs redete, sondern auch handelte. Aber eben dadurch wurde diese Angelegenheit zu einer *allgemeinen;* denn immer deutlicher sah man ein, was zu thun sei, immer mehr Freunde des Kirchengesanges traten herzu, um nach ihren Kräften und in der wohlgemeintesten Absicht ihr Scherflein zur Verbesserung und Veredlung des Kirchlich-Musikalischen beizutragen. Hiervon zeugen die vielen erschienenen Choralbücher (vergl. §. 156.), durch welche man unsere Organisten und Cantoren zu einem richtigen Spiele und Singen der Kirchengesänge anleiten will; so wie die vielen Schriften, welche in unsern Zeiten über die Erfordernisse des Kirchengesanges, über die Wiederherstellung und Verbesserung der kirchlichen Sängerchöre, über die Kunst des Orgelspiels, über die musikalische Unterweisung der Volksjugend u. s. w. herausgegeben werden; und die mancherlei Anstalten, welche bereits in vielen Gegenden von Cantoren, Schullehrern, Organisten, Kirchen- und Schulvorständen, Obrigkeiten und Musikfreunden getroffen sind, um dem Gemeindegesange in unsern Kirchen wieder aufzuhelfen. Wenn man sich auch von diesen Vorschlägen und Mitteln nicht immer etwas Günstiges versprechen durfte, so war doch die rege und allgemeinere Theilnahme an dem Verbesserungswerke erfreulich genug. Mögen nun auch die meisten Freunde des Kirchengesanges *unbemerkt* und still in ihren kleinen Kreisen für Verbesserung desselben gewirkt haben, so kann doch dagegen

nicht unbemerkt geblieben sein, wie im Allgemeinen in unserer Zeit ein neu aufgeregter Sinn für das Kirchlich-Musikalische erwacht ist, wie man immer mehr das Unschickliche und Mangelhafte davon zu entfernen und überhaupt im Ganzen dasselbe wirklich zu verbessern, zu veredeln und zur Verherrlichung des Gottesdienstes zu benutzen gesucht hat.

Das Bemerkenswertheste in dieser Hinsicht aus der neuesten Zeit, in so fern es nicht schon oben §. 153 bis 156 geschehen ist, möge im Folgenden kurz angedeutet werden.

§. 165.

Durch den nun allgemein als Lehrgegenstand aufgenommenen Gesangunterricht in Volksschulen, ist der *Gemeindegesang* besonders da, wo man den Hauptzweck dieses Unterrichtsgegenstandes fest im Auge behielt, zum Theil schon jetzt um Vieles gebessert [80]). Durchgreifender und rascher ist dies aber da geschehen, wo man zur Verbesserung desselben noch besondere Mafsregeln und Veranstaltungen getroffen hat, namentlich wo Kirchenchöre errichtet wurden, welche Choräle mit der Gemeinde alternirend singen und auf diese Weise der Gemeinde Gelegenheit geben, einen veredelten Gesang zu hören und dafür allmählig mehr Gefühl und Geschmack zu gewinnen, oder wo sich, wie z. B. in *Bielefeld* (1825), Vereine bildeten, welche sich ausschliefslich die Beförderung eines guten kirchlichen Gemeindegesanges zum Ziel setzten, oder da, wo man selbst mit den Erwachsenen Singstunden zur Einübung der Kirchenmelodien hielt [81]). Um den Gemeindegesang immer mehr von seinen Mängeln zu befreien, wurden an vielen Orten die Gemeinden mündlich auf eine zarte Weise auf die stattfindenden Mängel und Fehler desselben aufmerksam gemacht. Der um den Kirchengesang sich sehr verdient gemachte Herr Superintendent *Fr. Kefsler* that dies sogar in einer für die Gemeindeglieder abgefafsten kleinen Schrift (s. §. 161. Nr. 16.). In einigen Gegenden, z. B. in Würtemberg, suchte man einen allgemeinen vierstimmigen Kirchengesang zu erzielen, den früher *C. Kocher* in Stuttgart in der im §. 161. unter Nr. 9. angeführten Schrift vorschlug und welcher auch wirklich, nachdem von *C. Kocher*, *Fr. Silcher* und *J. G. Frech* 1828 herausgegebenen Choralbuche zu urtheilen, daselbst eingeführt zu sein scheint. Um aber immer mehr durch Schulen und das heranwachsende Geschlecht den Kirchengesang zu befördern und besonders denselben mit den Choralbüchern und dem Orgelspiele in Einklang zu bringen, lieferten Mehre *Schulchoralbücher* oder *Melodienbücher* (vergl. §. 153.), welche, wenn sie, wie die von *Natorp*, *Koch*, *Umbreit* u. A. einstimmig waren, mit merklichem Erfolge in den Schulen benutzt sind und künftighin immer mehr die Melodien vor Entstellung und Verderbnifs sichern werden, weil die Fortpflanzung derselben durch das Gedächtnifs dies nicht allein vermag.

Bei der Herausgabe von neuen Gesangbüchern für den öffentlichen Gottesdienst dachte man auch an die Melodie und ihre Mitwirkung, als eines *integrirenden Theils des Liedes* selbst. Wenigstens war dies der Fall bei dem neuesten *Berliner* Gesangbuche, zu dem der Musikdirector *A. W. Bach* in Berlin ein sehr zweckmäfsiges Choralbuch anfertigte. Eben so lieferten *M. A. Bauck* zu der neuen verbesserten Auflage des Lübeckschen

[80]) S. II. Abth. *Gesangunterricht.*

[81]) Vergl. die ausführliche Verordnung des Consistoriums und Provinzial-Schulcollegiums der Provinz Westphalen vom 18. Febr. 1831.

I. Fr. Schwenke zu dem Hamburger Gesangbuche, *J. H.* remer, *G. C. Apel* zu dem Schleswig-Holsteinschen, *Rüt*ildburghausischen, *Fr. Schneider* zu dem Dessauischen, und *Frech* zu dem Würtembergischen Gesangbuche, u. a. e den Gesangbüchern angemessener waren.

neuen Choralbüchern, z. B. in dem von *B. C. L. Natorp* suchte man in dem Melodiengesange der verschiedenen ihlig eine genauere Übereinstimmung zu bringen und das rechten Gange der Melodie immer mehr zu beseitigen, s auch schon durch die obenerwähnten *Melodienbücher* zu e.

ıber hoffte man durch die seit circa 12 Jahren allgemei-getretenen oder neu organisirten *Schullehrer-Seminarien*, auf Kosten des Staats unterhalten werden, mit der Zeit ganisten und Cantoren zu erhalten, zumal da sie sich auch Hinsicht einer Prüfung von einem Sachverständigen zu en. Vergl. II. Abtheilung, das Capitel: *Orgelspiel.*

dige Musiklehrer erhielten von den Regierungsbehörden , um tüchtige Organisten, Cantoren etc. auszubilden, z. B. r 1825 verstorbene Cantor *Chr. B. Klein*, *Fr. Wilh. Berner* s. *Schnabel* († 1831) zu Breslau. Ferner wurde zur Bil-toren, Organisten und Musiklehrer für Kirchen- und Lehr-önigl. Preufs. Staats 1822 von dem Königl. Ministerio der Angelegenheiten und besonders auf den Betrieb des Herrn Regierungsraths *Schulz* ein *Musik-Institut* zu Berlin gegrün-genwärtig unter dem Schutze des eben so kenntnifsreichen rrn Ober-Regierungsrath *Körner* und unter der Direction ikalischen Welt rühmlichst bekannten Musikdirectors und *W. Bach* noch besteht und zu den erfreulichsten Hoffnun-kunft berechtigt.

sige Schriften, die in der einen oder andern Art die Ver-Kirchengesanges und der Kirchenmusik bezweckten und da-nnten, wurden in mehren Ländern von den obersten Be-len, oder Lehranstalten geschenkt, oder sie wurden auf Ko-n angeschafft, oder man liefs sie in den Diöcesen circu-

die in den evangelischen Kirchen sehr verfallene eigentli-ik, dienend zur Verherrlichung und Verschönerung des Got-tesdienstes, ist in neuerer Zeit Manches geschehen. *Knecht*, *Krille*, *F. Wolf*, *Bergt*, *C. Eberwein*, *Rinck*, *Heine*, *Heinisch*, *Stolze*, *W. A. Müller*, *Th. Weinlig* (*Böhmer*, *Ullrich*, *Göroldt*) u. A. lieferten *Kirchenstücke* mit Or-chesterbegleitung. Da diese aber nicht überall, wo Kirchenmusiken üb-lich waren, oder wo man durch ähnliche Stücke den Gottesdienst zu ver-herrlichen wünschte, so gaben *J. G. Adam*, *Bannhard*, *Engstfeld*, *C. Gläser*, *Gruner*, *Hellwig*, *M. F. Kähler*, *Pustkuchen*, *Rinck*, *Wangemann*, *Böhner*, *Richter*, *W. Schneider*, *E. Silcher*, *Engelhardt*, *Erk* u. A. *Chorgesänge* besonders zum kirchlichen Gebrauch heraus, damit die Figuralmusik beim Gottesdienste nicht gänzlich eingehen möchte. Andere veranstalteten Sammlungen von Kirchenstücken oder Chorgesängen, z. B. *J. F. Naue*, *J. G. Hientsch*, *J. Sörensen*, *J. D. Sander* (Cäcilia), *Kohlrofs* (Chorfreund),

Förster (Siona), *K. Kalbitz* (Archiv für kirchliche Musik) u. A. An manchen Orten bildeten sich kirchliche Gesang-Vereine, wie z. B. in Zeitz ein solcher auf Veranlassung des Cantors Dr. *Rebs* entstand. Wenn dies nun freilich etwas ist, was allerdings gerühmt zu werden verdient, so kann dies doch im Ganzen nicht hoch angeschlagen, sondern nur als etwas sehr Einzelnes betrachtet werden, weil man in den meisten Kirchen im laufenden Jahrhundert die Kirchenmusiken gänzlich abgeschafft, und wo sie noch besteht, sehr beschränkt hat. So lange die Kirchenmusik nicht als Wesentliches zum Ganzen des Gottesdienstes völlig gehörendes, eingreifendes, mit dem Übrigen ganz genau zusammenhängendes Aggregat erscheint, sie folglich eben so überflüssig, wie die Troddeln am Altartuch angesehen wird, — so lange haben wir freilich eigentlich gar keine evangelische Kirchenmusik (vergl. §. 125.). Hat sie darum nicht überall in grofsem Ansehen gestanden, so mag dies Grund genug gewesen sein, warum man nicht die vorhandenen Mittel zur würdigen Ausführung derselben zu erhalten gesucht hat. Viele Kirchenchöre liefs man eingehen; die Besoldungen der Kirchenmusiker zogen mehre Kirchenvorstände aus übertriebener Sparsamkeit ein, und für Anschaffung zweckmäfsiger Kirchenstücke sorgte man fast nirgends. Wenn nun die Musikdirigenten zum Theil aus Mangel an etwas Besserm, zum Theil aus Unkunde desselben, zu mittelmäfsigen, oft sehr schlechten Kirchenstücken greifen mufsten, auch überdies die Ausführung derselben nicht nach Würdigkeit war und sein konnte, so darf selbst unter diesen Umständen die Verbannung der Kirchenmusikenaus vielen Kirchen als ein erfreuliches Zeichen der Zeit angesehen werden. Denn eine schlechte Ausführung einer schlechten Kirchenmusik mufs und wird die Andacht der Gemeinde immer stören, nie erhöhen. Vergl. II. Abtheil. das Capitel: *Kirchenmusik.*

Der seit mehren Jahren auf höhern Gelehrten-Schulen als Lehrobject angeordnete Unterricht im Gesange (vergl. §. 133.), kann ebenfalls für die Folge für den Gemeindegesang von wesentlichem Nutzen sein, weil alle Zöglinge und also auch die, welche Prediger werden wollen, an diesem Unterrichte Theil nehmen sollen. Erlangen hierdurch, wenn es nicht noch besonders geschieht, die künftigen Prediger einen gewissen Grad musikalischer und Gesangbildung, so werden sie dann wenigstens die Partie der musikalischen Liturgie kritisch würdigen, den Gesangunterricht gehörig beaufsichtigen, ja selbst solche Verstöfse vermeiden können, dafs sie z. B. nicht auf frohe Feste schwere oder gar unsangbare Melodien in traurigen Molltönen singen lassen u. dgl. Weit fleifsiger würde jedoch dieser Unterricht von den künftigen Predigern benutzt und auf der Universität fortgesetzt werden, wenn ein gewisser Grad musikalischer Gesangbildung von edem ins Amt tretenden Prediger Seitens der obern Behörde gefordert und *Luther's* Ausspruch: „Die Musika ist nahe der Theologie. Man mufs junge Gesellen zum Predigtamte nicht anordnen, sie haben sich denn in der Schule wohl versucht und im Singen", beherzigt würde [82]).

---

[82]) Kräftig aber wahr sind die Worte, welche der Dr. und Director der Musik zu Göttingen *J. A. G. Heinroth* in dem trefflichen Werkchen: „Musikalisches Hülfsbuch für Prediger, Cantoren und Organisten" etc. 1833, „an die Herren lutherischen Prediger und die es werden wollen" in dieser Beziehung richtet. Vergl. auch „die musikalische Liturgie" von *Fr. Tr. Rohleder*, pag. 141.

§. 166.

Endlich aber wurde zum gröfsten Gewinn für das Kirchlich-Musikalische auch der zum Theil sehr vernachlässigte *Altargesang*, z. B. die Antiphonien, das Vaterunser, die Einsetzungsworte, die sogenannten Collecten (s. II. Abtheilung das Capitel: „*Vom Altargesange des Liturgen und den Responsorien*"), zur Sprache gebracht. Dieser Theil der musikalischen Liturgie, der von *Luther* mit einigen Änderungen aus der alten Kirche beibehalten war, erfuhr seit der Zeit der Kirchenverbesserung manche Veränderungen. Die reformirten Kirchen hoben diese liturgischen Gesänge ganz auf; die lutherischen Kirchen stellten manches Unzweckmäfsige ab, liefsen Manches untergehen, was der Beibehaltung werth gewesen wäre, und diejenigen Kirchen, die sich mehr nach denen der Reformirten richteten, liefsen sie zum Theil ganz eingehen, zum Theil beschränkten sie dieselben. Diese Gesänge, besonders die Antworten des Chors und der Gemeinde lebten fast nur noch in Traditionen, weil sie neuere Agenden wenig oder gar nicht berücksichtigt hatten. Für neue Compositionen des Vaterunsers und der Einsetzungsworte hatten zwar mehre Componisten, namentlich *Tuch*, *Tag*, *Rohrmann*, *Homilius*, *Gleichmann*, *Schicht*, *Wilh. Schneider*, *Berner*, *Vogler*, *Naue*, *Geifsler*, *Kallenbach*, *Joh. Sörensen* u. A. gesorgt, doch lenkte besonders erst der Musikdirector *J. F. Naue* in Halle durch seinen in §. 161. unter Nr. 4. erwähnten „*Versuch einer musikalischen Altaragende*" 1819, indem er in demselben mit Hülfe des Professors Dr. *Marks* die aus dem katholischen Ritus zur religiösen Feierlichkeit beibehaltenen Urmelodien des Altargesanges in Regeln brachte, mit neuen Melodien versah und mit zweckmäfsiger Harmonie in den Responsorien des Chors, des Organisten und der Gemeinde begleitete, auch selbst den unmusikalischen Predigern Hülfsmittel an die Hand gab —, die Aufmerksamkeit der Geistlichkeit auf diesen Punkt, der wahrscheinlich auch bereits ein Gegenstand der Berathung jener oben gedachten Kirchenverbesserungs-Commission zu Berlin geworden war. Nach ihm geschah dies von dem Pfarrer *G. J. L. Reufs* in seiner (im §. 161. unter Nr. 6. erwähnten) *neuen evangelischen Kirchenagende*, obwohl nicht so glücklich, wie von dem Pastor *J. B. B. Rufswurm*, der durch seine (im §. 161. unter Nr. 11. angeführte) *musikalische Altaragende* auf eine sehr sinnreiche und eigenthümliche Weise dergleichen liturgische Altargesänge zur Belebung und Erhebung des Cultus benutzte.

Obgleich neuere Agenden diesen Theil der musikalischen Liturgie, wenn auch nicht ganz verdrängt, doch ungemein beschnitten und wenig berücksichtigt hatten, so scheinen doch die neuesten dieser Art nach dem Grundsatze: „Das geheiligte Alte soll erhalten, was aber erstarrt und geschmacklos ist, durch neue Formen ersetzt und das Eintönige in den bisherigen Agenden durch Mannichfaltigkeit verschönt werden", ihm seine ehemalige Geltung und Ausdehnung, wenn auch in veränderter Gestalt, wieder zu erstatten.

§. 167.

Preufsens frommer und von ganz Europa hochverehrter König *Friedrich Wilhelm* III. hat auch hierin auf eine heilsame, fruchtbare Weise die Bahn gebrochen [83]) und, nach der i. J. 1817 eingeleiteten Vereinigung

[83]) S. §. 169.

der bis dahin getrennten beiden protestantischen Parteien seines Landes der Lutheraner und Reformirten zu *Einer allgemeinen evangelischen Kirche*, auch für den öffentlichen Gottesdienst derselben die schönen alterthümlichen Formen, welche Jahrhunderte lang in allen christlichen Kirchensystemen erbaulich und segensreich gewirkt haben, zunächst in der „*Agende für die Hof- und Domkirche zu Berlin*“ 1821, für uns wieder ins Leben gerufen [84]). Da sich jetzt alle Theile unserer weitläufigen Monarchie dieser von einem wahren Landesvater huldreich verliehenen, nun vervollständigten *Agende für die evangelische Kirche, in den Königlich Preufsischen Landen, mit besondern Bestimmungen und Zusätzen für eine jede Provinz derselben* erfreuen, so hat sich durch die fast allgemeine Einführung derselben der sogenannte Altargesang beim *Hauptgottesdienste* ganz anders gestaltet. Das Absingen der Antiphonien, der Collecten und des Segensspruches kam bei diesem ganz ab und findet meistens nur noch beim Nachmittagsgottesdienste, so wie das Singen der Vaterunser und der Einsetzungsworte beim heiligen Abendmahle statt. An ihre Stelle trat gleichsam als Vorgottesdienst die *Liturgie*, in welcher der Prediger nicht singt, sondern nur spricht, und der Chor an passenden Stellen, z. B. am Schlusse eines Gebets, nach einem der Gemeinde zugerufenen erbauenden Spruche aus der heiligen Schrift u. s. w. mit einem Amen, Kyrie, Hallelujah, Heilig etc., Ehre etc. und dergleichen Sätze antwortend und gleichsam bekräftigend eintritt.

Unstreitig ist durch sie einem grofsen, in letzter Zeit sehr gefühlten und oft zur Sprache gebrachten Bedürfnisse abgeholfen. Der gesunkene und todte Cultus ist gehoben, belebt und von der in den Zeiten der Aufklärerei des XVIII. Jahrhunderts eingerissenen *Verflachung* und *Erschlaffung* wieder zu einem kräftigen Leben erweckt; er wird ohne Gepränge feierlicher und erbaulicher, und die Gemüther werden durch dieselbe zur fruchtbaren Anhörung des göttlichen Wortes vorbereitet. Da diese Agenden, welche von einem frommen Könige, der so gern Gott und dem Heilande öffentlich mit seinem Volke auf einerlei geistliche Weise nach altem, ehrwürdigem Gebrauch und in biblischen kräftigen Worten anbeten möchte, ausgegangen ist; so ist sie als Kirchenordnung in allen Preufs. Landen als Norm angenommen und soll aufser der Verschönerung des Gottesdienstes vorzüglich zur Erbauung dienen, zugleich aber auch dafür sorgen, dafs das kräftige Wort der Bibel und des Heilandes Ehre wieder aufgerichtet werde, wovon so Viele in unsere Zeit abgefallen sind und am Glauben Schiffbruch gelitten haben. Füglich kann mit dieser für jede Provinz besonders modificirten *Kirchenagende* der liturgische Theil für den Hauptgottesdienst als abgeschlossen angesehen werden, weil sie mit jedem Jahre immer mehr Beifall erhalten [85]), sich bereits in seinen Früchten

[84]) S. die *Ministerialverfügung* vom 25. Febr. 1822, die Einführung der Kirchenagende für die Königl. Preufs. Armee betreffend, und das *Circularschreiben* des hohen Ministeriums der Geistlichen-, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten vom 28. Febr. 1822, die allgemeine Einführung der neuen Kirchenagende betreffend.

[85]) Trotz der einseitigen und ungerechten Widersacher derselben, hat doch die gute Sache der dadurch zu Stande gebrachten Veredlung unsers evangelischen Gottesdienstes herrlich gesiegt. Denn der ihr, von ihren, besonders des Alterthums unkundigen, Gegnern gemachte Vorwurf, dafs sie eine katholische Richtung habe, ist nicht nur von den gröfsten und

dergestalt heilsam erwiesen und sich den kirchlichen Bedürfnissen aller unbefangenen Menschen unserer Zeit so angemessen gezeigt hat [86]), dafs gewifs auch die spätern Nachkommen diese, die Einigkeit des Glaubens in der evangelischen Kirche befördernde und das schöne verknüpfende Band aller evangelischen Gemeinden begründende *Altaragende* noch als ein heiliges Vermächtnifs eines frommen Monarchen verehren und als ein kräftiges Beförderungsmittel christlicher Gottesfurcht, wahrer Tugend und treuer Vaterlandsliebe in Segen gebrauchen werden.

§. 168.

Diese Agende ist aber eigentlich als keine *neue*, sondern als eine revidirte, auf alte Kirchenordnungen gegründete und nur nach dem Bedürfnisse der Verhältnisse eingerichtete anzusehen. Denn bekanntlich ist fast in allen alten Kirchenordnungen [87]), die in Anschung der Form und des Inhaltes sich einander so ziemlich gleich kommen, der Gang der Liturgie folgender: 1) Introitus Dominicae (Intonation); 2) Veni sancte spiritus; 3) Kyrie eleison; 4) Gloria in excelsis; 5) Dominus vobiscum; 6) Collectae; 7) Praelectio Epistol.; 8) Hallelujah (oder Sequenz, oder sonst ein Gesang); 9) Evangelium; 10) Credo in unum Deum (vom Liturgen intonirt und vom Chore fortgesungen: Patrem omnipotentem, worauf die Gemeinde

---

geachtetsten evangelischen Geistlichen und Gelehrten schon längst in seiner Grundlosigkeit dargestellt, sondern selbst ein gelehrter Katholik (in *Benkert's* „Athanasia", laut allgem. Kirchenzeit. 1831 Nr. 96.) hat das gerade Gegentheil davon, nämlich, ein dadurch verstärktes Festhalten der evangelischen Christen an ihrer Confession, und selbst ein vergröfsertes Hinneigen vieler Katholiken zur evangelischen Kirche, behauptet. Der Widerspruch, den die Einführung dieser Agende in manchen Gegenden fand, läfst sich übrigens leicht erklären. Nachdem man sich von den vorgeschriebenen Formen immer mehr entfernt hatte und an ihre Stelle die Willkühr getreten war, war allen Gemeinden und gewifs auch manchen Predigern das Wort *Liturgie* kaum in seiner Bedeutung bekannt. Defswegen betrachtete man alles darauf Bezügliche für eine aus dem katholischen Gottesdienst entlehnte Form und richtete seine Aufmerksamkeit nicht sowohl auf eine Beurtheilung und Prüfung der angeordneten Liturgie, sondern man wollte überhaupt gar keine und hielt die bestehende Form, den Gottesdienst zu halten, nach welcher Alles der Predigt, als dem Hauptheile desselben, untergeordnet war, für die beste. Da man nun die ganze Sache nicht von dem Standpunkte des christlichen Alterthums, sondern von dem der Gegenwart aus betrachtete, so sah man wunderlicher Weise in dem Bestreben, der *Anbetung* bei dem Gottesdienste ihre Gerechtsame wieder zu sichern, eine Hinneigung zum Katholicismus.

[86]) Vergl. folgende Schriften: „Ueber den Werth und die Wirkung der für die evangelische Kirche bestimmten Liturgie und Agende, nach dem Resultate einer zehnjährigen Erfahrung" vom Bischof *Eylert*. Potsdam 1830; — „Ueber den Ursprung, den Inhalt und die allgemeine Einführung der neuen Agende für die Hof- und Domkirche in Berlin", von *Peter Wilh. Behrends*, Magdeburg 1823; — „Allgemeine altchristlich-evangelische Kirchenagende für Pfarrgeistliche" etc. entworfen von *P. W. Behrends*, evangelischem Pfarrer zu Nordgermersleben u. s. w. Helmstedt 1832.

[87]) Vergl. die Kirchenordnungen der Kurfürsten *Joachim* II. 1540, des Herzogs *Albrecht* 1558, des Kurfürsten *Johann Georg* von Preufsen 1572, die niedersächsische Kirchenordnung 1585, die Mecklenburgische revidirte Kirchenordnung 1650 u. a. Die kleine Doxologie, der englische Hymnus, das Dominus vobiscum, die Präfation, das Trisagium, die Collecten, Antiphonien, biblische Vorlesungen und der Segen, waren schon, wo nicht alle in der Urkirche, doch im II., III. und IV. Jahrhunderte Bestandtheile der Liturgie. Vergl. I. Abschnitt 1. Capitel und 2. Capitel, §. 19.

anstimmte: Wir glauben all' an Einen Gott etc.); 11) Predigt; 12) Allg meine Beichte und Absolution; 13) das Kirchengebet, Fürbitten etc.; 14 Gesang; 15) Praefation; 16) Sanctus; 17) Exhortation an die Communi canten; 18) Communio mit Gesang; 19) Antiphon mit der Collecte; 20 Segen und 21) Schlufsgesang. Vergl. auch §. 65. Dieselbe Ordnung is auch gröfstentheils in der neuen Agende beobachtet, nur dafs das Kirchengebet eine andere Stelle erhalten hat, dafs der Glaube nicht gesungen, sondern vom Geistlichen gelesen, das Sündenbekenntnifs nicht am Schlusse der Predigt, wohin es auch nicht gehört, sondern gleich zu Anfange des Gottesdienstes, gesprochen, und hin und wieder mit kräftigen Bibelsprüchen abgewechselt wird. Anstatt dafs also früher, wie es in manchen Gegenden und Orten noch geschieht, erst, Komm heiliger Geist etc., Allein Gott in der Höh' sei Ehr etc., das Hauptlied und der Glaube vor der Predigt gesungen wurde, ist die Ordnung des Gottesdienstes nach dieser Agende weit einfacher und zweckmäfsiger. Nach einem kurzen passenden Liede folgt die Liturgie [88]) in ihren 3 Abschnitten: *Bufse*, *Glaube* und *Gebet* [89]). Hierauf folgt das Hauptlied und die Predigt, nach welcher, wenn kein Abendmahl ist, nur noch ein oder zwei Verse gesungen werden. Sonst dauerte der Gottesdienst fast 3 Stunden, jetzt etwa 1½ Stunde.

§. 169.

Dem rühmlichen Vorgange unsres Königs, des natürlichen Schirmherrn der evangelischen Gesammtkirche von Deutschland, folgten allmählig auch andere evangelische deutsche Fürsten und Länder nach. Hier und da erhoben sich gewichtige Stimmen. Vornehmlich ward im Weimarschen, in Baden, in Baiern, in Würtemberg, in Hessen, im Herzogthum Braunschweig [90]) u. a. alle Einleitung dazu getroffen, was unter andern folgende Schriften bezeugen: 1) Grundsätze zur Bearbeitung evangelischer Agenden etc. Ein kritischer Beitrag zur evangelischen Liturgik von *G. Fr. W. Kapp*, Dr. der Philosophie und Pfarrer zu Baireuth. Erlangen 1831; 2) Versuch eines Beitrages zur Altar-Liturgie etc., nebst einer kurzen Abhandlung als Nachwort von *Lorenz Kraufsold*, evangelischem Pfarrer zu Aufsefs. Nürnberg 1832; 3) Allgemeine altchristlich-evangelische Kirchenagende für Pfarrgeistliche etc., von *P. W. Behrends*, evangelischem Pfarrer zu Nordgermersleben. Helmstedt 1832. S. mehre Stücke der „Allgem. Kirchenzeitung" vom Jahre 1830, in deren einem auch bemerkt ist,

---

[88]) Vor dem Anfange der Liturgie werden auf dem Altare die Wachskerzen angezündet und brennend erhalten bis nach der Beendigung derselben, zur Erinnerung an das Licht der Welt Jesus Christus, und an die Erleuchtung durch seine Lehre, wie an unsere Pflicht, auch das Licht unserer guten Werke leuchten zu lassen zur Erbauung Anderer. Schon in den ältesten christlichen Kirchen wurden die Wachskerzen bei der Vorlesung des Wortes Gottes angezündet. Der Kaiser *Constantin* der Grofse hielt die brennenden Lichter bei dem christlichen Gottesdienste für so erhebend und die Andacht fördernd, dafs er einst selbst vor der versammelten Gemeine die Kerzen des Altars anzündete. Die Preufs. Agende stellte daher den Gebrauch der Lichter bei der Liturgie wieder her, und alle Gemeinen haben diese Rückkehr einer altchristlichen Ordnung mit Freude und Dank aufgenommen.

[89]) Diese sehr natürliche Ordnung beruhet auf Marc. 1, 15. und Luc. 11, 9. „Thut Bufse, glaubet an das Evangelium und bittet, so wird euch gegeben.

[90]) S. „Allgem. Kirchenzeitung" 1831, Nr. 18.

lafs die *Preufs. Agende* selbst in den evangelischen Kirchen Rufslands bei der dortigen Reorganisation des Cultus, zum Grunde gelegt wird.

§. 170.

Unstreitig hatte diese gröfsere Theilnahme an der kirchlichen Musikverfassung das oben §. 160. mitgetheilte Publicandum des Königl. Preufs. Ministerii des Innern vom 17. Septbr. 1814 bewirkt. Denn durch dasselbe und gleichzeitig auch von vielen competenten Richtern ausgesprochen, kam man von der bisher herrschenden Meinung ziemlich zurück, *dafs die Predigt das eigentliche ganze Wesen des Gottesdienstes sei.* „*Die Predigt*", heifst es daher in demselben, „*obwohl höchst wichtig, ist kein wesentlicher Theil des Gottesdienstes; sie ist nur Belehrung und Ermunterung zum Gottesdienste*". Jene Meinung, nach welcher nur die Predigt als Hauptsache, alles Übrige aber als Nebensache angesehen wird, trug ohne Zweifel die Schuld, dafs dem *Gesange* und der *Liturgie* später nicht immer auf die rechte Weise aufgeholfen und die nöthige Aufmerksamkeit geschenkt wurde, so wie auch, dafs die Kirchen selbst an manchen Orten fast leer gestanden haben und gewöhnlich von gebildet sein wollenden Menschen wenig besucht, oder, da sie Gesang und Anbetung, also gerade das Charakteristische unserer öffentlichen Gottesverehrungen, durch welche sie die meiste Würde und zugleich die ausgebreitetste Wirksamkeit gewinnen, für eine gleichgültige Sache halten, wenigstens sehr *spät* besucht worden sind und noch werden. Eins folgt aus dem andern. War die Predigt der Haupttheil des Gottesdienstes, so glaubte man nun auch schon durch die blofse Anhörung derselben den vorzüglichsten Zweck des Kirchenbesuchs zu erreichen. Man beachtete nun nicht mehr den Ton der Glocken als Ruf zu demselben, sondern erst wenn dieser schon verhallt war, machte man sich allmählig auf den Weg zur Kirche, und versammelte sich in derselben während des Gesanges. Das Singen, oder wie es *Klopstock* nennt, das laute Gebet der Gemeinde, ging für Diejenigen ganz nutzlos vorüber, und die öffentlichen Gebete wurden entweder gar nicht oder eben so kaltsinnig angehört, als sie zum Theil vorgelesen wurden. Es war genug, wenn man die Predigt gehört hatte. *Einmal* ist klar, dafs bei jener Annahme der ganze Gottesdienst von der Persönlichkeit des Geistlichen, von dessen Sittlichkeit, von dessen Eigenschaften und Gaben abhängt. Wenn derselbe ein leidenschaftlicher, boshafter, hochmüthiger, parteiischer, harter oder gar ein weltlicher Mann war, wie soll man von ihm heilige Wahrheiten und die grofsen Lehren der Sittlichkeit annehmen wollen? Die Wirkung ist verloren, wenn der alte Spruch auf ihn angewendet werden kann: Thut nach meinen Worten, aber nicht nach meinen Werken. Wenn er hingegen keine Beredtsamkeit besitzt, keinen Anstand, keine Würde in Haltung und Bewegung, was soll den Menschen anziehen? was sie fesseln? *Dann* ist eben so klar, dafs der Prediger, wenn ihm auch keineswegs schöne Gaben fehlen, doch dem gelehrten und gebildeten Manne selten etwas sagen kann, was dieser nicht entweder eben so gut wüfste, oder doch auf seiner Stube eben so gut und mit mehr Bequemlichkeit lesen könnte.

§. 171.

Das Alles wurde und wird ganz anders, wenn die Predigt aufhört Hauptsache beim Gottesdienste zu sein, und wenn der Ausspruch des Erlösers immer mehr in Erfüllung geht: „Mein Haus soll ein Bethaus sein".

Der öffentliche Gottesdienst in den evangelischen Kirchen, der, ſser den heiligen Sacramenten, wie bekannt, aus *Gebet*, *Gesang* und *digt* besteht, macht ein zusammenhängendes Ganze aus. Obgleich Predigt gleichsam als Mittelpunkt, auf welchen sich alles Übrige b hen soll, zu betrachten ist, so darf doch auch die *Liturgie* nicht als gl gültige und überflüssige Nebensache, mit welcher es Jeder halten k wie er wolle, angesehen oder willkührlich und nachlässig behandelt den. Der Gesang ist so nothwendig als das Gebet, und das Geb wichtig als die Predigt. Denn die beste Predigt wird ohne andäch Gebet und bei schlechtem Gesange gröſstentheils an Eindruck und kung verlieren, wenn die Seele nicht vorher durch eine im Geis Christenthums abgehaltene Liturgie schon vorbereitet und in eine h Stimmung gebracht ist. Eine angemessene und würdige Einrichtun ganzen Gottesverehrung muſs Prediger und Zuhörer in eine heilige S mung versetzen; Jeder muſs fühlen, *daſs er in der Kirche Etwas f was er zu Hause sich nicht allein geben kann.* Steht so Alles in einer wechselnden Verbindung, hat eine gewisse Rundung und bildet der g Gottesdienst ein *harmonisches* Ganze, woran Alles so ist, wie es sein dann wird gewiſs dem Volke der Gottesdienst lieber und demselben a das herrschende Vorurtheil genommen, als sei es genug, nur die Pred gehört zu haben. Damit aber auch den Zuhörern die Liturgie wich und ehrwürdig erscheine, so darf sie nicht von dem Prediger nach Wi kühr verändert, sondern als eine von der Kirche festgestellte, überliefer und gutgeheiſsene Anordnung heilig gehalten werden; denn nur das *Ste hende*, durch das *Alter Geheiligte* und durch die Gewohnheit uns lieb *Ge wordene* hat, wie *Ruſswurm* sagt, in den Augen des Volks etwas *Ehr- u Achtungswürdiges.* Dank daher unserm frommen Könige, daſs er durch die allgemeine Einführung einer Liturgie und Agende für die evangelisch Kirche in seinen Staaten der *gemeinschaftlichen Anbetung* den ihr gebü renden Platz wieder verschaffen wollte, von welcher Herr Bischof D *Eylert* [91]) sagt, daſs sie als ein wesentliches Stück, merklich unterschi den, feierlich ausgehoben, in ihrer ganzen Würde und Selbstständigkeit dargestellt, und vor dem Altare, als dem heiligsten Orte der Kirche und der eigenthümlichen Stelle des Gebets, gehalten werden müsse.

§. 172.

Überdenken wir nun zum Schlusse die vielen ernstlichen Bemühungen der hohen und höchsten Regierungsbehörden, so wie anderer für die Sache begeisterter Männer um das Musikalische beim Gottesdienste, hüten sie mit den mancherlei eingeleiteten Wegen zu dessen Verbesserung zusammen und vergleichen dies Alles mit dem in unserer Zeit neu aufgeregten Sinne für *gutes Orgelspiel*, guten Gesangunterricht in Schulen u. s. w., so kann dem aufmerksamen Beobachter die Verwunderung nicht entgehen, wie dennoch der Erfolg davon bis auf gegenwärtige Zeit bei weitem nicht so groſs und segensreich und das Kirchlich-Musikalische lange noch nicht und überall so erhebend ist, als es wohl hätte sein müssen. Fast *überall* finden sich, an dem einen Orte mehr, am andern weniger, Unvollkommenheiten beim Kirchengesange [92]). Jeden, der von seiner

[91]) Ueber den Werth und die Wirkung der für die evangel. Kirche in den Königl. Preuſs. Staaten bestimmten Liturgie und Agende. S. 18.

[92]) S. die II. Abtheilung.

rde, seiner Wichtigkeit für den evangelischen Gottesdienst durchdrun-
ist, mufs seine noch immer häufige Entwürdigung tief betrüben. Da-
sind noch jetzt die Klagen über schlechten Gemeindegesang und
lechtes Orgelspiel fast allgemein. Wenn nun zwar noch viele Klagen
Gewohnheit geführt werden mögen, so bleiben doch gewifs auch viele
gen wahr und gerecht. Denn es ist in der That eine auffallende Er-
einung, dafs während *Gesang* und *Musik* in nicht religiöser Beziehung
t so vielem Eifer getrieben werden, und auf einer so hohen Stufe der
sbildung stehen, beide in den evangelischen Kirchen gröfstentheils von
geringer Bedeutsamkeit sind. Was hilft eine wohleingerichtete Litur-
e, wenn der Kirchengesang nicht ergreifend ist? Was hilft eine noch
zweckmäfsige Anordnung des musikalischen Theils des Cultus, wenn
ch nicht Alles vereint, die erzielte Wirkung hervorzubringen? Wenn
icht — Gesang und Orgelspiel, eben so wie Gebet und Predigt, mit An-
tand und Würde, mit feierlichem Ernste und *im Geiste* geschehen, wobei
s oft mehr auf das *Wie* als auf das *Was* ankommt? —

§. 173.

Darum wird Niemand läugnen, dafs noch viel für den musikalischen Theil des Cultus geschehen könne und müsse, wenn auf der einen Seite das Mifsverhältnifs, in welchem unser Cultus mit dem ausgebildeten Geschmacke des gegenwärtigen Zeitalters steht, gehoben und auf der andern dem Bedürfnisse eines kräftig erregten, religiösen Sinnes Genüge geleistet werden soll. Dem evangelischen Choralgesange, der zu den eigenthümlichsten und herrlichsten Blüthen der Reformation gehört, aber wirksam aufzuhelfen, bedarf es der gründlichen Erforschung seiner Gestalt, seines Wesens um die Zeit seiner höchsten Blüthe. Denn er ist, nach meiner Überzeugung, nicht etwas in sich Veraltetes und Erstorbenes, oder nur durch künstliche Mittel zu einem Scheinleben dürftig wieder zu Stärkendes und Aufzustutzendes: sondern nur ein vielfach Vernachlässigtes und Verwildertes, dem aber noch ein bei rechter Pflege und Zucht zu erneuendes, kräftiges Leben inwohnt. Es kann dieses an jene seine frühere Blüthe wirksam angeknüpft werden, ohne dafs der Vorwurf zu fürchten wäre, man wolle eine frühere Zeit in ihrer äufsern, vergänglichen Gestalt wieder hervorrufen. Worauf es daher in dieser Hinsicht am meisten ankommen wird, und in wiefern und auf welche Art sich durch Gesang und Musik mehr zur Beförderung der Feierlichkeit und Wirksamkeit des öffentlichen Gottesdienstes thun läfst, das wollen wir jetzt an der leitenden Hand der *Geschichte* in der zweiten Abtheilung dieses Werks darzustellen versuchen.

§. 174.

Und so schliefse ich diese historischen Andeutungen mit dem Wunsche, dafs der *Choral*, der Glanzpunkt der kirchlichen Musik, den Deutschen wieder ein vollkommener und zugleich wohlthätiger Ersatz für die Volkslieder anderer Nationen werden möge, wie er es seit Jahrhunderten gewesen ist; da er recht eigentlich ihr eigenthümlicher Volksgesang [93]) ist, so wie er auch ihrem ernstern Charakter und tiefern Gemüth vollkommen entspricht; — dafs aber auch der *Choral*, der jetzt in katholischen und reformirten Kirchen des Auslandes, wo der eigentliche Choralgesang bisher

[93]) S. oben §. 141.

noch mangelte, ja selbst beim neuen deutschen Cultus der Juden [94]), z. B. in Seesen, Berlin, Hamburg etc. eingeführt ist, — dafs der *Choral*, der durch *Deutsche* eigentlich gegründet und ausgeführt worden ist, im laufenden Jahrhunderte auch durch das evangelische Deutschland wieder lebendiger gemacht und seiner Vollendung entgegengeführt werden möge! —

---

[94]) Deutsche Gesangbücher für den jüdischen Cultus sind herausgegeben von *J. Johlson* 1819, und von *Kley* 1821; das erstere enthält nur hier und da abgeänderte Lieder christlicher Liederdichter nach den in christlichen Kirchen gewöhnlichen Melodien, eingerichtet von *Narz*, das andere aber gröfstentheils neu gedichtete Hymnen und Lieder.

Zweite Abtheilung.

Andeutungen und Vorschläge

zur

Verbesserung des musikalischen Theiles

des evangelischen Cultus.

Einleitung.

„Kunst ohne Religion, ist das Weltall ohne Liebe"!

§. 1.

Die christliche Kirche oder diejenige Anstalt, wodurch der in ihr verbundenen Gemeinde durch Jesum Christum der Weg zur Gemeinschaft mit Gott gezeigt und immerwährend die frohe Botschaft, dafs alle Menschen Mitgenossen seiner Herrlichkeit berufen seien, ausgetheilt wird, ist die *höchste* und *wichtigste* Anstalt im Staate, die alle Mittel darbieten mufs, die gesammten Geisteskräfte lebendig zu erhalten und zu immer erneueter Thätigkeit anzufeuern, dem Ziele entgegen zu laufen. Sie mufs den Verstand aus Gottes Wort erleuchten und in alle Wahrheit leiten; sie mufs das Herz veredeln und erheben, dafs es erfüllt werde mit der Liebe Gottes und der Menschen, mit der Liebe, die unter Allem das Gröfste ist.

Dieses erreicht die Kirche durch zwei uralte Anordnungen, nämlich unser der Abendmahlsfeier, durch *Belehrung* oder die Predigt, und durch die *Anbetung*. Vergl. I. Abtheilung §. 171.

Wenn gleich bei beiden Verstand und Herz in Anspruch genommen werden, weil sie immer in Wechselwirkung einander durchdringen, so ist doch in jener, die Absicht der Erleuchtung des Verstandes, in dieser, die der Erhebung des Herzens vorherrschend. Vernachlässigt die Kirche einen dieser Zwecke oder richtet sie ihn auf eine mangelhafte Art aus, so kann sie die Gemeinde nicht mehr ganz befriedigen; denn durch Mangel an Belehrung geht der Verstand, durch Mangel der Anbetung das Herz leer aus.

§. 2.

Die christliche Kirche hat sich vom Anbeginn der *Kunst*, besonders des *Gesanges*, als eines des vorzüglichsten Mittels, Herz und Gemüth zum Gottesdienst zu bereiten, bedient (vergl. I. Abth. §. 6.). Und es ist nicht zu läugnen, dafs wir noch jetzt beim Gottesdienste für den Ausdruck und die Anregung frommer Gefühle kein besseres Mittel haben, das so kraftvoll und eindringend und dabei so vollkommen geeignet wäre, die Übungen der *Andacht* gemeinsam und wahrhaft kirchlich zu machen, Alle und Jeden bei denselben zu beschäftigen, Allen zu gleicher Zeit dieselbe Richtung in Gedanken und Empfindungen zu geben, als *Gesang* und *Musik*. Was ihnen aber vor den Darstellungen der bildenden Kunst insbesondere einen entschiedenen Vorzug gibt, ist dies, dafs sie weniger, wie die letztern, einen gewissen Grad der Geistesbildung voraussetzen, dafs, ob sie gleich auch die Sinnlichkeit in Anspruch nehmen, ihre Eindrücke dennoch geistiger, mehr auf Anregung religiöser und sittlicher Gefühle, als auf Beschäftigung des Kunstsinnes berechnet, und folglich dem Zwecke der öffentlichen Gottesverehrung verwandter sind, dafs sie jene Gefühle bestimmt und charakteristisch nach allen ihren mannichfaltigen Arten schildern, und, verschwistert mit der Rede- und Dichtkunst, sie klarer zu entwickeln, sicherer zu leiten vermögen.

Auch in den evangelischen Kirchen ist daher der Gesang das eigentlich *Charakteristische* unserer öffentlichen Gottesverehrungen, durch welchen sie die meiste Würde und zugleich die ausgebreitetste Wirksamkeit gewinnen. Ja, der Kirchengesang ist ein *wesentlicher Theil* unserer öffentlichen Gottesverehrung, und wer läugnen wollte, dafs er es zu sein verdiene, der würde eben so wenige Bekanntschaft mit dem Geiste der Erbauung, als mit der Allgewalt, welche die Tonkunst in Verbindung mit der Poësie über das menschliche Gemüth ausübt, verrathen. Denn was läfst sich Erhabeneres denken, als ein heiliges Lied von einem tausendstimmigen Chor gesungen? Wie erhebend und erschütternd für Herz und Gemüth? Die Gewalt, die des Chorals himmelansteigende Wogen über das menschliche Gemüth haben kann, — wer hatte sie nicht schon empfunden? (S. das Capitel: *Choralgesang.*)

§. 3.

Dies wird auch allgemein so tief gefühlt, dafs es wenige Völker gibt, bei denen das gemeinschaftliche Singen nicht in einigem Gebrauch wäre. Von den ältesten Zeiten an gab es bekanntlich Gesang in den christlichen Kirchen; schon zu der Zeit, da die bildende Kunst noch keinen Eingang in sie gefunden hatte, fehlte er als Beförderungsmittel der Andacht nicht. Aber wie höchst verschieden dieser gottesdienstliche Gesang! Wie unvollkommen auch noch bei den evangelischen Christen seine Entwickelung! Wie weit entfernt vom Ziele, zu dem er von Rechts wegen schon längst hätte fortgeschritten sein sollen, und dem man sich zum *Theil* schon in frühern Zeiten genähert hätte!

Der Verfall des kirchlichen Gesanges ging mit dem des Cultus Hand in Hand. So wie der öffentliche Cultus sank, so sank auch der Kirchengesang (vergl. I. Abtheil. §. 144.). Verachtung und Vernachlässigung des Gottesdienstes in den meisten evangelischen Ländern war zu Ende des vorigen und zu Anfange des neuen Jahrhunderts an der Tagesordnung. Nicht blofs in Städten, auch schon auf dem Lande zeigte sich Lauheit und Gleichgültigkeit gegen das öffentlich gepredigte Wort Gottes und die öffentliche Gottesverehrung. Zwar scheint sich das Evangelium noch bei den Landleuten am meisten aufgehalten zu haben; aber wenn es so fort geht, dafs sie dem Städter in allen Stücken nachzuahmen streben, also auch in Hinsicht der Religionsübungen, dann wird sich der Strom des Verderbens auch über sie verbreiten und dann — weinet über euch und eure Kinder! — Selbst sogenannte Theologen unserer Zeit haben, in einem Anfluge ungewöhnlicher Weisheit, so ziemlich unumwunden behauptet, der Cultus werde, müsse und könne füglich, ob der hohen Geistescultur des Zeitalters, endlich ganz aufhören.

§. 4.

Diese Verachtung der Religion, als die nächste und wichtigste Ursache des Verfalls des Kirchengesanges, soll nach der Meinung gelehrter Theologen in Folgendem ihren Grund haben:

1) *weil das Wort Gottes sich von der Weltweisheit meistern lassen mufste.* Viele evangelische Geistliche predigten z. B. nach Wolf'schen, Kant'schen, Fichte'schen, Schelling'schen und Hegel'schen Grundsätzen und vernachlässigten dabei die Tiefen der ewigen Wahrheit (1 Cor. 3, 19., Matth. 11, 19.). Der Zuhörer erbaute sich wenig daran, fand keine Nahrung für sein Herz und vernachlässigte den Kirchenbesuch. „Wahrlich", sagt der verehrte

Rufswurm, „wenn Etwas die Leute aus der Kirche gejagt hat, so ist es *kaltę Vernunftreligion* und *schale Moral* für lebendiges Christenthum, so ist es die Entfernung der Lehrvorträge von dem eigenthümlich christlichen Gebiete, das Moralisiren, das wohl Licht, aber (nicht das rechte Licht), keine Wärme, kein Leben, keine Liebe gibt. Dadurch ist noch kein blutendes Menschenherz geheilt und gründlich umgeschaffen worden". Dies fühlt auch das Volk. Der *innerste Ruf* der Natur führt es Denen immer am ersten zu, die den Hunger der Seele durch lebendige Glaubenskost zu stillen wissen. Hat darum die Umwälzung in der Theologie dem religiösen Sinn geschadet, dann vor allen in so fern sie den *Glauben ausgekernt* und *verwässert*, und darum die Predigt fade und schal gemacht hat [1]).

2) *Durch die grofsen bürgerlichen und wissenschaftlichen Veränderungen in diesem Zeitraume wurden viele alte Irrthümer über den Haufen geworfen, aber damit auch wohl tiefe Wahrheitslehren.* Besonders traten in England mehre Gelehrte geradezu gegen das Christenthum auf und redeten einer sogenannten *natürlichen Religion* das Wort. Man erklärte alles aus der Bibel heraus, was der gemeine Verstand nicht begreifen konnte, und erklärte oft Vieles hinein, was der gesunden Vernunft widersprach. Die menschlichen Lüste hatten einen grofsen Antheil an der Verwerfung der göttlichen Offenbarung, indem das Gewissen — oder vielmehr die Gewissenlosigkeit, Brutalität, weit leichter mit einem selbst erschaffenen Gotte fertig ist, als mit dem, der vom Himmel herabgekommen ist. Die bekanntesten unter den Zweiflern und Gegnern des Christenthums sind: *Spinoza*, *Bayle*, *Shaftesbury*, *Payne*, *Hume*, *Edelmann*, *Voltaire*, *Helvetius*, *Rousseau*, *Bahrdt* u. A. Fast alle diese Männer waren ausgezeichnete Köpfe, und sie fanden um so mehr Anhang, da es an solchen fehlte, die eben so ausgerüstet mit christlichem Glauben, wie mit menschlicher Weisheit, ihnen hätten die Spitze bieten können. Der Einflufs war grofs, den dies auf den gebildeten und vornehmen Mann hatte, noch gröfser, den es auf den gemeinen Mann hat, der in Allem, was Mode ist, dem Vornehmen gar zu gern nachzuahmen strebt. Besonders aber mufste man mit Bedauern auf die hierdurch veranlafsten Kirchenspaltungen sehen, die Hafs, Feindschaft und harte Verfolgungen unter einander erzeugten.

3) *Gewann die Erziehung und der Unterricht auch diese falsche Richtung*, besonders durch *Rousseau* und *Basedow*. Die Erzieher kannten nur den natürlichen, nicht den gefallenen Menschen und wollten defshalb mehr *kluge* als *fromme* Zöglinge bilden. *Schwarz* in seiner „*Geschichte der Erziehung*" S. 433 erklärt sehr nachdrücklich, dafs der Verfall der Religion und Sittlichkeit von der Vernachlässigung dieser Gegenstände in Bürger- und Landschulen, und von der blofsen Verstandesbildung, die man darin begünstige, vorzüglich abzuleiten sei. Es wurde und wird daher so Vieles in Schulen gelehrt, was im Strome der Zeit des Vergessens untergeht, weil es den künftigen Lebensverhältnissen der meisten Kinder ferne liegt und sie nicht unmittelbar berührt. Fragen wir aber, was davon in ihren künftigen Verhältnissen als unentbehrlich erscheint, so steht die *Religion* oben an, in sofern sie nicht nur allem Wissen und Können die höhere Weihe gibt, sondern auch bis an das Grab des Menschen sicherste Führerin und treueste Freundin bleibt. Dafs Religionsunterricht für Schulen

[1]) S. „Allgem. *Kirchenzeitung*" 1825, Nr. 55. S. 454.

von höchster Bedeutung ist und dafs ein christlich religiöser Geist überall sie durchdringen müsse, ist freilich anerkannt, aber Mittel dazu werden oft falsch angewandt (vergl. §. 12.). Was ist's, was uns die verbrecherischen Banden in namhaften Städten hat gegen Gott, König und Vaterland gewähren lassen? Nicht Mangel an Unterricht überhaupt, sondern Mangel an vernünftig-religiösem Unterrichte, Mangel an echt-christlich häuslicher Erziehung. Das häusliche Leben hat sich verschlimmert; die alte ehrwürdige Zucht in der Vermahnung zum Herrn ist vertilgt; aus unsern Erziehungsanstalten gehen zwar klügere und kenntnifsreichere Menschen hervor, aber nicht bessere. Viele Unternehmungen in dieser Hinsicht, die äufserlich zur Verbesserung des christlichen Lebens gemacht wurden, gingen nicht immer aus einem echt-christlichen Geiste hervor. Schule, Kirche und Haus unterstützen sich gegenseitig nicht immer, ja letztere reifsen oft den Grund wieder nieder, den erstere aufbaute. Da nun der Grund aller öffentlichen und häuslichen Wohlfahrt auf Religion und Tugend beruht, so werden wir uns so lange vergeblich nach einem bessern Geschlechte umsehen, so lange in unsern Schulen nur der Verstand ausgebildet und das Herz leer gelassen wird. Wir werden daher noch lange an einer falschen Aufklärung zu leiden haben, und Eltern werden ihre Kinder nicht fromm erziehen können, weil sie selbst nicht fromm sind (vergl. §. 12.). „Das ganze Übel", sagt *Zimmermann* in seiner Ansprache an die bewegte Zeit, „wurzelt im Unglauben, in der Irreligiosität und in dem unkirchlichen Leben der Völker. Das gegenwärtige Geschlecht zurückzuführen, ist unmöglich". — Endlich

4) die französische Staatsumwälzung, so manches Gute sie auch im Gefolge hatte, brachte über alle Länder viele Sittenlosigkeit, zerstörte so manche christliche Verhältnisse und verbreitete einen sehr weltlichen, zügellosen Sinn. Spätere Bemühungen, dies Alles wieder gut zu machen, sind nicht immer auf die rechte Art angewandt (Luc. 16, 8.).

§. 5.

Angefacht durch einige Regierungen und durch einen Zusammenflufs aufserordentlicher Begebenheiten in der politischen Welt, scheint jedoch hier und da ein besserer Geist in der Kirche erwacht zu sein. Belehrt durch vielfältige traurige Erfahrungen, dafs in den sichtbaren vergänglichen Gütern und Freuden kein Heil und Friede zu finden ist, strebt und sehnt sich manches Herz nach dem Ewigen und Unsichtbaren, und das einfältige Bibelwort, das sich Jahrhunderte lang an allen Seelen, die die Nichtigkeit aller irdischen Herrlichkeit erkannt und erfahren haben, als göttliches Trost- und Freudenwort bewährt hat, wird hin und wieder von Neuem gesucht, gehört, verehrt und geliebt. Reger und lebendiger hat sich an manchen Orten der religiöse Sinn aus seinem langen Schlummer wieder emporgehoben, und ist besonders in die häuslichen Kreise mit einer Wärme eingekehrt, welche sich an vielen Orten zur Schwärmerei entzündet hat. Von allen Seiten und Behörden sollte allgemein das aufglimmende Verlangen zu dem göttlichen Worte und zu der Kirche angefacht werden. Und so grofs der Eifer für Hebung des gesunkenen Cultus in manchen Ländern und Städten sein mag, so ist doch noch nicht so viel geschehen, um einen kirchlichen Gemeingeist ins Leben zu bringen. Man spricht zwar viel, vergifst aber oft darüber das Handeln. Man fühlt, dafs der öffentliche Cultus fast in Verfall gerathen, und mit dem Cultus auch

die Gottesfurcht und Gottseligkeit in vielen Herzen gesunken, wo nicht ganz geschwunden ist; man wünscht auch, dafs der innern wie der äufsern Gottesverehrung möchte wieder aufgeholfen werden, sucht aber oft Hülfe, wo sie nicht zu erwarten ist, und schlägt Mittel vor, wodurch wenig erreicht und ausgerichtet werden wird. So verschieden die Ansichten vom Grunde des Übels sind, so verschieden sind auch die Vorschläge zur Heilung. Gut gemeint sind gewifs alle vorgeschlagene Mittel, selbst die, von welchen man auch nicht das Geringste zur Erweckung und Erhaltung des kirchlichen und religiösen Lebens sich versprechen darf. Einige dergleichen Vorschläge, die man in neuer Zeit gethan hat, um den Cultus zu heben, erlaube ich mir hier anzuführen.

§. 6.

Viele sind der Meinung [2]), *dafs durch allerlei Verzierungen und die Sinnlichkeit ansprechende Feierlichkeiten Lust und Liebe zur Kirche geweckt und genährt werden müfste. Da sollen Blumen gestreut und Kränze gewunden werden. Da sollen Transparente mit goldenen Inschriften, hohe Altarlichter in grofser Zahl und volle Erleuchtung der ganzen Kirche das Gemüth in eine höhere Stimmung setzen. Da soll der Geistliche bald mit, bald ohne Chorhemd erscheinen und der Altar heute weifs oder schwarz, und morgen etwa blau oder grün und roth bekleidet werden.*

Vorschläge, mehr einladende Freundlichkeit in die Tempel zu bringen, verdienen gehört und beherzigt zu werden, nur bewahre uns Gott vor dem *Theater* in der Kirche! Bedauernswerth genug, dafs es *neben* der Kirche steht [3]). Dies sind wahre Spielereien, die wohl eine Zeitlang Gaffer in die Kirche ziehen, aber keine Anbeter Gottes in Geist und Wahrheit hervorbringen, nicht einmal die Schaulustigen auf immer fesseln können. Zudem soll die Kirche ein *Bet*haus und kein *Schauspiel*haus sein. Wo aber viel zu schauen ist, da wird wenig ans Beten gedacht. Wer dem Cultus durch dergleichen Ausstellungen, Gebräuche und Feierlichkeiten, welche nur das Auge und die Phantasie beschäftigen, aufhelfen will, der verkennt und vergifst das Wesen der evangelischen Kirche. Daher sagt ein gelehrter Denker unserer Kirche: „Es ist der unglücklichste Gedanke, vom Katholicismus Gebräuche zu entlehnen. Wer darauf verfallen kann, verräth seine gänzliche Unbekanntschaft mit dem Geiste beider Kirchen. Aus dem Gegensatze mit dem Katholicismus ist unsere Kirche erwachsen, und sie sollte wieder zurückkehren zu dem, was sie verlassen und verworfen hat? Jeder Rückfall ist verderblich; dadurch entartete das Christenthum im Katholicismus, dafs man dem Jüdischen und Heidnischen wieder den Eingang verstattete. Alles dies verwarf unsere Kirche, und nun räth man uns wieder dazu"!

§. 7.

Ein anderer von Vielen gemachter Vorschlag geht dahin, dafs die *Geistlichkeit* zum Theil *besser dotirt* und *durch Rang* und *äufsere Auszeichnung bürgerlich höher gestellt werden müfste*, wenn alle Bemühungen, der Kirche aufzuhelfen, nicht vergeblich sein sollen.

Thut Ehre Jedermann, also auch wohl Denen, welche Ehrfurcht und Achtung gegen Gott und Obrigkeiten predigen und in die Gemüther der

---

[2]) Vergl. *Reufs* „neue evangelische Agende" etc.
[3]) Vergl. „Eine Stimme wider die Theaterlust" etc., Berlin 1824.

Menschen pflanzen sollen. Ehedem war es auch so; davon zeugen noch alle, aus frühern Jahrhunderten sich herschreibenden Stiftungen und Hebungen. Und von Vornehmen und Geringen, Hohen und Niedrigen wurden die Diener des göttlichen Wortes noch vor 30 — 50 Jahren sehr geehrt, obgleich ihr altes Ansehen längst gesunken war. Wie ehrerbietig stand sonst Jeder still und grüfste freundlich, wenn sein Beichtvater ihm begegnete. Die Zeiten haben sich aber geändert! Jetzt kann der Beichtvater vor Vielen vorübergehen und freundlich grüfsen, man dankt ihm kaum und thut oft, als ob man ihn gar nicht sähe. Jetzt wird das Wenige, das vor Jahrhunderten bedeutend war, und die Liebe bestimmt hatte und auch mit Liebe dargebracht wurde, recht geflissentlich verringert und oft mit Murren und sichtbarem Widerwillen gegeben. Und es ist sicher darauf zu rechnen, dafs, wenn alle Hebungen und Accidentien in die Willkür der Kirchenkinder gestellt würden, mancher Diener des Wortes nichts erhielte. Freilich sind viele Accidentien, vornehmlich das Beichtgeld, wie es unter uns da ist, ein höchst anstöfsiges Geld, das zur Herabwürdigung der Religion und ihrer Diener gereicht hat und das viele Prediger zu scheinbaren Ungerechtigkeiten verleiten kann. Accidentien für Todesfälle, Leichenbegängnisse, für Hauscommunionen, wie unzart! Sollen sich die christlichen Religionslehrer, die Prediger der Menschenliebe den letzten Liebesdienst oder ein Werk der Barmherzigkeit bezahlen lassen? Wer kann Geld nehmen von der Leiche eines armen Familienvaters? In welchem schneidenden Contraste steht es mit dem Berufe eines Seelsorgers, wenn eigene Armuth oder auch Geiz ihn hindert es zu erlassen? — Bei solchen Auspicien bleibt nichts anders übrig, als dafs der Staat den Predigern ein sorgenfreies Leben bestimme und sichere, wodurch auch übrigens sein eigenes äufseres und inneres Gedeihen abhängt. Denn wird der *geistliche Stand nicht geachtet*, so wird auch die *Religion nicht geachtet. Und reifst Religionsverachtung ein, wo bleibt dann die Sicherheit der Throne? Wer Gott nicht fürchtet, der fürchtet auch Obrigkeiten nicht.* Und was *Irreligiosität* ganzer Länder und Völker thun kann, das hat die neueste Weltgeschichte mehr als zu deutlich und blutig gelehrt. Daher ist es um der Staaten selbst willen wünschenswerth, dafs die Diener der Kirche nach der Wichtigkeit und Heiligkeit ihres Amtes auch in den bürgerlichen Verhältnissen durch Rang und Auszeichnung geehrt und gehoben werden. Dies haben bereits die Regierungen in manchen Ländern gefühlt, haben auf die Verbesserungen der Pfarrer Rücksicht genommen und Geistliche nach Verdienst durch Orden ausgezeichnet und zu Bischöfen erhoben [4]).

So gerecht, — rühmlich und der äufsern Verhältnisse wegen dankenswerth dies auch ist, so darf man doch auch nicht erwarten, dafs blofs durch bürgerliche Höherstellung und Verbesserung der Geistlichen der *Kirche selbst* aufgeholfen und gedient werde. Wohlhabenheit und Rang allein werden Dem keine Achtung und Liebe verschaffen, der sie nicht durch Geist und Herz zu verdienen weifs. Ist Erkaltung der Liebe und Achtung

[4]) In der Preufs. Monarchie sind, zufolge der Ministerialverfügung vom 2. Jan. 1817, die evangelischen Bischöfe den Oberpräsidenten, die Superintendenten den Regierungs- und Landräthen und die Pfarrer den Magistratspersonen der Städte und den Domainen- und Justizbeamten gleichgestellt, sollen aber bei geistlichen Feierlichkeiten, wenn sie dabei in Function sind, den Vortritt haben.

Folge seiner Handlungsweise, fürwahr Wohlhabenheit und Rang wird sie ihm nicht wieder verschaffen. Die Grundquelle des Verfalls unserer Kirche kann also nicht in der Vernachlässigung des geistlichen Standes liegen, sondern mufs in etwas Anderm gesucht werden. Daher kann auch nicht das Übel blofs durch gröfsern Gehalt und höhern Rang der Geistlichkeit geheilt werden.

§. 8.

Manche Andere glauben den Cultus durch den *vierstimmigen Choralgesang* der Gemeinde zu heben und versprechen sich davon gröfsere Theilnahme von Seiten des Volks an dem öffentlichen Gottesdienste.

Von *Gottfr. Weber* [5]) wird dieser Vorschlag folgender Gestalt widerlegt: „Es ist wohl kaum denkbar, dafs eine zum unverhältnifsmäfsig gröfsten Theile aus ganz unmusikalischen Individuen bestehende Volksmasse dazu dressirt werden könne, mehre Mittelstimmen ohne derbe Unrichtigkeiten, geschweige gehörig und gut, einzulernen und festzuhalten. Schon darum also, um andere Umstände solcher musikalischen Dressur in Masse nicht zu gedenken, ist die bisher gewöhnliche Art, den Choral aufzuführen, *sicherlich* die *vernünftigste* und *zweckmäfsigste*, nämlich so, dafs die sämmtlichen Individuen der Gemeine nur die Choralmelodie einstimmig (je nach dem Umfange ihrer Stimme in höherer oder tieferer Octave) absingen, indefs zu solchem festen Gesange (Cantus firmus) die begleitende Orgel eine, je nach Umständen, Bedürfnifs und Fähigkeit, drei-, vier- oder mehrstimmige Begleitung ausführt". Den alten einstimmigen Gesang müssen wir beibehalten; denn der vierstimmige Choralgesang, wie ihn *Kocher* beabsichtigt und wie er in Stuttgart, Tübingen, Karlsruhe, auch in der Schweiz eingeübt wird, ist, wenn auch nicht unmöglich, doch *unnöthig*, *unzweckmäfsig*, *schädlich* und *andachtstörend*, weil am Ende die Gemeinde statt *Lieder* und *Gedanken* nur Noten und Töne singen, und die *Erbaulichkeit* gänzlich *verloren* gehen würde [6]). Denn indem man auf seine Mittel- oder Bafsstimme denkt, also die Kunst sucht und übt, kann man sich nicht selbst dem Gedanken, dem Sinne des Liedes im Gefühle hingeben. Durch Aufmerken auf die Noten oder Ziffern ist die Seele stets gehindert, den Eindruck des Inhalts der Gesänge zu empfinden. Ich frage Jeden, der in Kirchenmusiken oder auf Concerten zu singen hatte, ob er, indem er Andere erbaute, sich selbst erbaut fühlte. Wie oft würde dann auch der andächtige Nachbar durch den abweichenden harmonisch Singenden gestört werden! Sollten also künftig alle Feiernde rührende Sangmeister werden, so wird es an Gerührten, an Andächtigen fehlen. Übrigens wer die Kraft des unisonischen (antiken) Gesanges einer einfach fortschreitenden, beschränkten Melodie von 100 und 1000 Sängern nicht gefühlt hat, der höre aufser der Kirche die Majestät des Chorals, wo die Melodie (Cantus firmus) alle Accordtöne selbst der vollen Orgel verschlingt. Diese grofse Einfachheit, dieses grofse Unisono hat eine gewaltige Wirkung, welche beinahe von keiner andern Musikgattung erreichbar ist. Der einstimmige Gesang ist auch ganz besonders geeignet, die Gemüther der ganzen Versammlung auf das Eine hinzuleiten, das uns Noth

---

[5]) „Cäcilia" IV. Bd. S. 148.

[6]) Dies ist von mehren competenten Richtern gründlich erwiesen; s. z. B. „Allgem. Kirchen-Zeit." Jahrg. 1825, Nr. 175. S. 1427 ff.

thut, und jene Einmüthigkeit zu erzeugen, die bei der öffentlichen Anbetung des Ewigen von so grofser Bedeutung ist. Und gerade in den Kirchen, wo Alle aus *Einem Herzen* und in *Einem Tone* kräftig, lieblich, richtig und mit Andacht singen, wird man auch solche Wirkung des Gesanges auf das Gemüth empfinden, wodurch *Augustinus* bis zu Thränen gerührt wurde, man wird sich in dem erhabenen Unisono erbaut fühlen, und jeden zu rührenden Zuhörer zur Mitandacht hinreifsen.

§. 9.

Wiederum ein anderer Vorschlag, auch hier und da versucht, von manchem warmen Freunde des Kirchengesanges empfohlen [7]), ist: den Choral *gleichsam als Wechselgesang behandeln zu wollen*, so, dafs allemal abwechselnd *ein* Vers von der ganzen Gemeinde, und der *andere* von einem kleinern, musikalisch gebildeten Chor, mit leiser, oder etwa wohl ganz ohne Orgelbegleitung vorgetragen würde.

Ganz irrig und den richtigen Gesichtspunkt verdrehend, erscheint uns der Vorschlag, *Wechselgesänge* zur Belebung des Cultus einzuführen. Die Gemeinde mufs sich nicht *passiv*, sondern *activ* verhalten. *Luthers* Ansicht war unstreitig, dafs durch gemeinschaftliche Kirchengesänge das Volk am kräftigsten und innigsten seine Gefühle ausspreche und seine Theilnahme am Gottesdienste beweise. Bitter klagte Luther über Mangel an deutschen Kirchengesängen; nun, da wir so reiche Sammlungen herrlicher Lieder besitzen, wollte man sie dem Volke entziehen, es von der Theilnahme am Gottesdienste allmählig wieder ausschliefsen und von einem geweihten Chore, Priester und Leviten („Kirchensänger") im Namen der Gemeinde singen und beten lassen? Wie vor Zeiten die Gemeinde meist nur stummer Zeuge der Altarwunder war, nicht in das laute *Lob* Gottes einstimmen durfte, wie der gemeine Christ für unwürdig gehalten wurde, sich ohne Mittelsperson Gott zu nahen: so sollte es wieder werden, dahin sollte es auf's neue kommen? Wenn auch nicht zu läugnen ist, dafs der Wechselgesang spärlich angewandt oder statt unserer leidigen sogenannten Kirchenmusiken von guter Wirkung ist und den Gottesdienst feierlich macht, so werden Wechselgesänge, wobei das Volk also nur halb Theil nimmt, gewifs keine Theilnahme an Religion und Kirche herbeiführen. Vielmehr würde sich die Aufmerksamkeit auf dieses äufsere Mittel, die Andacht zu erhöhen, mehr wenden, als auf den Inhalt und die Religion.

§. 10.

Alle diese und noch mehre andere Vorschläge, die man zur Erweckung des kirchlichen und religiösen Lebens gethan hat, sind gewifs *gutgemeinte*, aber defswegen noch keine *gute* Vorschläge. Alles was von aufsen unsere *innere* und *geistige* Blöfse und Armuth decken soll, macht das Übel ärger. Von *innen* heraus mufs uns geholfen werden! Gewifs hier helfen nur diejenigen Mittel am geschwindesten und auf die Dauer, die keinen Kostenaufwand erfordern und aus dem Wesen des Christenthums selbst hervorgehen. „Nach Gottes lebendigem Wort", sagt *Rufswurm*, „verlangt man in der Kirche, nach dem Wort der Salbung und Kraft,

---

[7]) Vergl. „Cäcilia" IV. Bd. S. 149. — 11. Bd. S. 260. — Der Friedensbote 4. Jahrg. 1824, S. 131 ff. — „Reformations-Almanach" 1817, S. 335.

welches die Hörer fafst und treibt, hebet und niederschlägt mit himmlischer Gewalt und Unwiderstehlichkeit". Im Vertrauen auf die Kraft des Worts können wir alle Ausstellungen, Gebräuche, Feierlichkeiten, Auge und Phantasie ergreifende und beschäftigende Ceremonien verschmähen. Daher sagt auch *Tschirner*: „Das Wesentliche der protestantischen Gottesverehrung, die Herrschaft des Wortes über die Ceremonien, entspricht dem apostolischen Christenthum. Unser Cultus bedarf daher keineswegs einer gänzlichen Veränderung, sondern nur einer zeitgemäfsen Fortbildung. Wer den sinnlichen Eindrücken mehr vertraut, als der geistigen Auffassung, wer in der Kirche lieber ein Schauspiel sehen, als einen ernsten Vortrag hören will, der wende sich zu einem andern Cultus, bete zu Maria und den Heiligen, küsse die Gebeine der Märtyrer, besprenge sich mit geweihtem Wasser, labe sich am Dufte der Rauchwolke und am Abbeten des Rosenkranzes etc., aber unsern Gottesdienst lasse er unangetastet".

§. 11.

Die Grundquelle, aus welcher alles Verderben geflossen, war und ist *die Wissenschaft, die Philosophie.* Aus ihr kann wahres Heil nicht fliefsen; aus der Quelle, woraus der Zweifel und die Lauigkeit gekommen, kann nicht auch der Glaube und die Begeisterung wieder kommen, wie Dr. *de Wette* [8]) meint, weil aus *einer* Quelle nicht *zweierlei* Wasser, helles und trübes fliefsen kann. Sehr viele Theologen in der Aufklärungs-Periode, als sie Alles zu *wissen*, und alle Wahrheit aus sich selbst nehmen zu können meinten, verliefsen ja eben aus dem Wissensdünkel das alte Bibelwort, und hörten auf zu glauben. Die Wissenschaft, die Philosophie (Vernunft), die ihrer Natur nach dem Glauben abhold ist und das Verderben über die Kirche gebracht hat, und die *an sich* immer kalt und lau ist, kann sich schwerlich die Ehre und Kraft zueignen wollen, Leben und Begeisterung in die Kirche zu bringen. Soll daher wieder Wärme und Leben in die Kirche, wie in die Herzen kommen, so mufs man sich zu dem *ewigen* Lichte wenden, aber dieses ewige Licht nicht in der Philosophie (wo, wie die Geschichte lehrt, jeder Weltweise sein eigenes Lichtchen aufstellt, das von Andern bald wieder verdunkelt oder gar ausgeblasen wird), sondern in der *Bibel* suchen, die ein göttliches Zeugnifs von dem einzig wahren und immerwährenden Lichte enthält, von dem *ewigen* und *wahrhaftigen* Lichte, welches alle Menschen erleuchtet, die in die Welt kommen, nämlich *Jesus Christus*, den Gott gesandt hat zur *Versöhnung* für unsere Sünden und der als *Mittler* zwischen Gott und den Menschen sich selbst gegeben hat für Alle zur *Erlösung*, dafs solches zu seiner Zeit gepredigt werde. Von diesem *Christus*, nach dessen Namen wir uns bekennen und ohne den es kein Christenthum gibt, weifs die Philosophie nichts und macht aus ihm sich auch nichts. Höchstens stellt sie einen *Quasi-Christus* in der *Idee* auf, dem in der Wirklichkeit nichts entspricht; der nur als ein Gedankenbild dasteht, mit welchem weder der Kirche, noch einem Sünder gedient sein kann. „Und", sagt *Rufswurm* [9]), „wird dieser Jesus, der leider bisher der Welt ein Ärgernifs und den Weltweisen eine Thorheit war, nur erst allgemein in den Hörsälen, Tempeln und Schulen wieder als der Weg, die Wahrheit und das Leben, in welchem nur allein

[8]) „Reformations-Almanach für Luthers Verehrer" 1817, S. 348 ff.
[9]) S. dessen „*musikalische Altaragende*", Vorrede S. XIV.

Heil und Seligkeit zu erlangen ist, *gelehrt* und *gepredigt*, so wird **der** *Glaube*, und *mit dem Glauben* auch die Wiedergeburt der Kirche **allmählig** ins Leben treten. Daher beruht die General-Cur und das gewünschte **Heil** der Kirche auf *der Predigt von Jesu Christo, dem Gekreuzigten und Auferstandenen*". Der *Glaube* kommt aus der *Predigt;* die Predigt soll und **darf** aber nur aus dem Worte Gottes kommen, und besonders auch von **dem** sprechen, der der *Kern* und *Stern* der ganzen heiligen Schrift ist. **Eines** Theils werden unsere Theologen, durch die Erfahrung belehrt, **einsehen**. dafs alles Moralpredigen, auch mit den schönsten Worten, die **Menschen** nicht *moralisch* besser machen kann und wird [10]). Auch sind schon **Viele** von ihren Unglauben zum Glauben zurückgekehrt, und haben **dadurch** in ihren Wirkungskreisen kirchliches Leben befördert. Ich führe als **Beispiel** die eigenen Worte des würdigen *Rufswurm* (am oben angeführten **Orte**) an. „Und ich danke meinem Gott, dafs mir die Schuppen von den **Augen** gefallen sind, dafs ich mich als einen von Natur verlornen Sünder, und Jesum Christum, den wahren Gottes-Sohn, als meinen Heiland erkannt habe, und nun weifs, *an wen ich glaube*, und im Glauben das trostreiche Evangelium aus vollem Herzen verkündigen kann. Über 40 Jahre — ach! eine lange traurige Zeit — lag auch ich in Finsternifs und Unglauben, rifs zwar nichts nieder, sondern liefs stehen, was stand, aber sahe doch in dem, der von sich selbst sagt: Ich bin der Erste und der Letzte, und der Lebendige! Ich war todt und siehe: ich bin *lebendig* von *Ewigkeit zu Ewigkeit*, und habe die Schlüssel der Hölle und des Todes — *nichts* weiter, als einen gewöhnlichen Menschen, der mir nicht mehr Achtung zu verdienen schien, als etwa Plato und Seneka. Aber mit weinendem Herzen seufze ich jetzt: Vergib mir, Heiliger! Ich wufste nicht, was *ich* that".

„Als Beleg kann ich mich citiren, dafs der *natürliche* Mensch nichts vernimmt vom Geiste Gottes, dafs es ihm eine Thorheit ist und kann es nicht begreifen. Denn ehe der Herr durch Seine Gnade mir die Augen öffnete, schien das ganze Evangelium mir lächerliche Thorheit. Jetzt ist es mir göttliche Kraft und Weisheit. Und so geht und wird es Jedem gehen, der noch nicht wiedergeboren ist, und im Vertrauen auf seine Vernunftweisheit und sein natürlich gutes Herz keines Erlösers zu bedürfen meint! Nur erst, wenn man am Geiste arm sich fühlt und ein Feigenblatt nach dem andern abfällt, womit gewöhnlich unser Stolz seine Blöfse verhüllen will, beugt man sich vor Dem, der die *Sünder* zu sich ruft und die *Armen* selig preist. Und mit Recht ist der selig zu preisen, der aus seinem Traume erwacht und durch die Stimme: „„Saul, was verfolgst du mich? Es wird dir schwer werden, wider den Stachel zu lecken"" ! zur Erkenntnifs kommt. Denn Seligkeit, meine Brüder, liegt schon in der eigenen Erkenntnifs des für uns gestorbenen Christus, und diese Seligkeit wird bei dem Prediger besonders noch dadurch erhöht, dafs durch die Predigt von Christo so viele hundert arme Seelen errettet werden können und sollen von der Obrigkeit der Finsternifs und versetzt in das Reich des lieben Sohnes, an welchem wir haben die *Erlösung* durch *Sein* Blut, nämlich die Vergebung der Sünden. Ich wenigstens mufs bekennen, dafs

[10]) Vergl. „*Glaube*, *Hoffnung*, *Liebe* in Erinnerungen aus dem Leben des verewigten General-Superintendenten *Gottlieb Ringeltaube*. Berlin 1825, S. 81 ff. (Lucas 24, 46.).

lies meine seligsten Stunden sind, wo ich das theure, werthe Wort verkündigen kann, dafs Christus Jesus gekommen ist in die Welt, die Sünder selig zu machen, unter welchen ich der vornehmste bin".

„Und seitdem ich angefangen habe, Christum nach der Schrift zu predigen, haben sich auch die Wirkungen davon sichtbar gezeigt. Meine Kirche ist in der Regel jeden Sonntag voll, und hört mit Freuden das Wort vom *Kreuze*. Auch wird der Geist des Herrn nach und nach in ihr immer lebendiger werden. Das ist meine Hoffnung, und schon in dieser Hoffnung empfinde ich selige Freude".

§. 12.

Wenn für das gegenwärtige Geschlecht, wie man meint, schwerlich ein besseres kirchliches Leben zu gewinnen sein möchte, so richte man doch aber ja mit Ernst auf die Zukunft, auf die nächste Generation diese Hoffnung, und fange defshalb auf und in Schulen an, *wahres Christenthum zu befördern, religiösen Sinn zu erwecken und zu beleben.* Entwickelung, Belebung und Erhöhung des religiösen Sinnes ist als die Grundlage wahrer Schulbildung und die Erstrebung der höchsten Stufe geistiger Vollkommenheit, d. h. der *Religiosität* als Ziel derselben zu betrachten. Als Hauptmittel, dieses Ziel zu erreichen, steht der *Religionsunterricht* oben an, der jedoch, um dasselbe zu erstreben, nicht oberflächlich, sondern eindringend sein, nicht allein das Nachdenken, sondern auch den Willen beschäftigen, zwar zur Einsicht führend, aber auch das Gemüth ergreifend ertheilt werden mufs [11]). Die Religion, in sofern sie nicht nur allem Wissen und Können die höhere Weihe gibt, sondern auch bis an das Grab des Menschen sicherste Führerin und treueste Freundin bleibt, sollte daher als der wichtigste und höchste Gegenstand für Schulen gelten; denn soll sie die wichtigste Angelegenheit des Lebens sein, soll sie das heilige Band bleiben, das Menschen an Menschen, Unterthanen an den König, beide an das Vaterland und Alle an den Himmel knüpft, soll sie das heilige Band bleiben, durch welches häusliches, bürgerliches Glück, Gesetzlichkeit, Sicherheit des Eigenthums, Unerschütterlichkeit der Throne und alles, was den Menschen werth und ehrwürdig sein kann, erhalten wird, so ist offenbar, dafs hierzu schon im frühesten Menschenalter der Grund gelegt werden mufs. Wenn auch die Kinder beim frühesten Religionsunterrichte nicht alles fassen, was sie von der Religion sprechen hören und lernen, so machen sie es doch ihrem Gedächtnisse zu eigen, und künftig führen die mancherlei Lagen und Verhältnisse des Lebens den Werth der

[11]) Freilich sind häufig die Lehrer aufser Stand gesetzt, den Religionsunterricht mit voller Herzensfreudigkeit und Seelenruhe so recht *eindringend* und *ergreifend* zu ertheilen; denn, abgerechnet das unfreundliche, selbst drückende Verhältnifs, in welchem Manche stehen und welches ihr leibliches Leben erschwert und verkümmert, nicht zu erwähnen den Verdrufs, ja selbst die grobe Behandlung mancher unverständigen, ihnen geradezu entgegenarbeitenden Eltern u. dgl., werden, besonders durch die armselige Lage fast der allermeisten Lehrer, die von Nahrungssorgen gedrückt werden, gewifs alle diejenigen daran verhindert, welche nicht so stark und glaubensfest sind, dafs, wenn der Vorrath ganz ausgegangen und die letzte Rinde verzehrt ist, sie sich doch, wie jener fromme Prediger (S. „Leben aus dem Leben merkwürdiger und erweckter Christen aus der protest. Kirche", von *Kanne*, 1. Th.), an den Tisch setzen und ihr: „Aller Augen warten auf dich" — mit so voller Zuversicht beten können, dafs sie nicht ungesättigt wieder aufstehen würden.

Worte auch dem Herzen zu. Man hört es am Krankenbette und bei manchen Unterhaltungen in den Häusern älterer frommer Personen, wie hier und da so mancher Kern- und Kraftspruch aus der Bibel sowohl, als aus Liedern, die in frühester Jugend gelernt sind, sich ungesucht hervordrängt und seine freundliche Wirkung äufsert. Grund genug, dafs *Religion* erster und heiligster Gegenstand des Unterrichts in Schulen, so wie *religiösen Sinn* zu wecken, die wichtigste Aufgabe und die heiligste Angelegenheit für Schulen sein, bleiben und noch mehr werden sollte. Dafs der Religionsunterricht in Volksschulen von höchster Bedeutung sei, und dafs ein religiöser Geist sie überall durchdringen müsse, wird zwar, den Reden nach zu urtheilen, allgemein anerkannt; jedoch scheint mir jetzt in sehr vielen Schulen die religiöse Bildung des jugendlichen Herzens viel zu sehr in Hintergrund gestellt zu sein, ja selbst der Religionsunterricht in denselben mit den übrigen Unterrichtsgegenständen in gar keinem richtigen Verhältnisse mehr zu stehen. Ich kenne z. B. Volksschulen, in welchen man wöchentlich nur 2 Stunden für den Religionsunterricht und 1 Stunde zum Lesen und zur Kenntnifs der Bibel angesetzt findet, während dem Unterrichte in der deutschen Sprache 4, im Rechnen 3 Stunden u. s. w. gewidmet werden. Wie weit werden nun wohl die Kinder in diesen wenigen Religionsstunden gebracht werden und wie dürftig die heilige Urkunde, die Bibel, kennen lernen. Wie wenige Kernsprüche, die eine Grundlage der religiösen Bildung für's Leben sein müssen, werden den Kindern für das Leben mitgegeben; hingegen mit welcher Masse anderer eiskalter Kenntnisse bereichert man in so vielen Stunden das menschliche Fassungsvermögen, welche zwar *nützlich* sind, *klug*, aber nicht fromm machen, von welchen wenige für's gemeine Leben dienen, und mit welchen wir in Noth, auf dem Krankenlager oder in den letzten Stunden *unsers* Lebens, wenn wir nach göttlichem Troste seufzen, uns nicht erquicken und erwärmen können (vergl. §. 4.). Man fühle nur hier das Ungleichmäfsige! Das Religiöse will man einerseits haben, und ihm anderseits die Grundsteine des Schulunterrichts nehmen! Darum fahre man ja nicht auf diese Art fort, wenn das Gebäude der Tugend nicht mit jedem Tage lockerer werden soll, da ihm ohnedies in unserm sinnlichen Zeitalter diese Lockerheit nicht fehlt, sondern denke mehr an eine gleichmäfsige Bildung des jugendlichen Herzens, welche doch immer die erste Angelegenheit der Schule bleiben mufs [12]). Sorgt man dadurch immer mehr dafür, dafs der Grund des Wissens und des höchsten und gewissesten Wissens, nämlich des *Glaubens*, schon in den Schulen gelegt wird, so brauchen dann auch die Confirmandenstunden nicht blofse Unterrichtsstunden zu sein, sondern können zu eigentlichen Andachtsstunden erhoben

---

[12]) *Denzel* in seiner *dargestellten Volksschule* drückt sich S. 109 hierüber so aus: „Der Hauptcharakter in einer Volksschule mufs religiös-moralisch bleiben", und S. 115: „Die Wahrheiten und die Leitungen der Religion mufs man für das höchste und geistigste Bildungsmittel ansehen". Auf gleiche Weise erklärt er sich in seiner „Einleitung in der Erziehung und Unterrichtslehre" 2. Th. S. 29 f. und S. 184. — *Snethlage* äufsert sich hierüber so: „Bei dem Unterrichte der Jugend mufs Alles vom praktischen Christenthume ausgehen, und die Schulen müssen daher vom Geiste des Christenthums durchdrungen sein". *Schwarz* in den *Jahrbüchern für Volksschulen* behauptet 1. Th. S. 464: „Das Religiöse ist und bleibt der Geist aller Bildung in Schulen".

werden, wie dies auch *Schwarz* [13]) verlangt, wenn er sagt: „Diese Lehrstunden müssen durch Gebet und andere Andachtsübungen [14]) zu einer Art Gottesdienst gemacht werden. Nichts ist dagegen ungünstiger, als die gemeine Weise, wo man sie zu trockenen, kalten, verdriefslichen Schulstunden herabwürdigt. Der rechte Geistliche bedarf auch hier kaum eines Winkes, das Herz ist ihm öfters voll, er soll es dann nur frei vor den jungen Christen ergiefsen, und dann ist er erst ganz ihr Katechet, wenn er zugleich ihr Prediger ist. Und nur so wird er auch *der geistliche Vater* seiner Gemeinde".

§. 13.

Werden so die jungen Christen für treue und segensreiche Benutzung der kirchlichen Anstalten empfänglicher gemacht und haben sie *Christenthum* und *Bibel lieben gelernt*, so werden sie sich nimmermehr dem kirchlichen Leben entziehn! An solchen vorangegangenen Unterricht werden sich auch die kirchlichen Belehrungen und Andachten freundlich anreihen. Und wird dann in den Kirchen Gottes Wort *freudig* und *wahr* nach der Schrift auf's neue verkündigt, so kann man mit *Rufswurm* der Kirche zuverlässig das Prognostikon stellen: „Die *Predigt von Christo* wird den *Glauben* erzeugen; der *Glaube* die erkalteten Herzen erwärmen; mit dem Glauben wird ein neues Leben beginnen, der Indifferentismus sich mindern, der Cultus sich heben, die Kirchenscheu sich verlieren und die Sonn- und Festtage nicht mehr so heil- und schamlos geschändet und wie *heidnische Orgien* angesehen, oder zur Begehung grober Laster gleichsam als privilegirt betrachtet, sondern in wahrer Gottesfurcht und andachtsvoller Stille in Ehren gehalten und wahrhaft *geheiligt* werden".

Dies ist das sicherste und kräftigste Mittel und mufs obenan gestellt werden, kirchliches Leben zu begründen und zu erhalten. Wie durch Irreligiosität die Immoralität zugenommen hat, so wird auf Religiosität auch wieder Moralität folgen. Und wie durch Vernunft- und Moralpredigten die Kirchen leer geworden sind [15]), so werden durch Schrift- und Glaubenspredigten die Tempel auch wieder voll werden; besonders wenn auf das Wort der Predigt durch eine feierliche und herzerhebende Einrichtung und würdige Behandlung und Verrichtung der *Liturgie*, wie z. B. die neue Preufsische Agende vorschreibt, welche der Schrift und unserm Glauben völlig entspricht, *vorbereitet*, und durch den musterhaften evangeli-

---

[13]) S. dessen „Katechetik". Giefsen 1818, S. 341 ff.

[14]) Wohin wohl besonders Gesang gehören möchte! Ein Grund mehr, der es den künftigen Prediger zur Pflicht machen, um nicht bei dieser Gelegenheit jedes Mal den Schullehrer herbeirufen zu müssen, sich in Zeiten auch des Gesanges und der Musik zu befleifsigen. Man kann auch singend beten; und der Gesang hat auch eine so eigenthümliche Kraft, das Herz zu rühren, dafs man dadurch oft erst zum Gebete aufgelegt wird.

[15]) Vergl. „Briefe zu einer nähern Verständigung über verschiedene meiner Thesen betreffende Punkte", von *Kl. Harms*, S. 30. *Menken* sagt hiervon: „Es ist unverschämt und lächerlich, wenn unter der Menge der Sünder Einer, ein Sünder wie Alle, auftritt, und, als ob er alles menschlichen Irrthums und aller menschlichen Sündhaftigkeit entladen und frei wäre, Irrthum und Sünde rügt und Lehren und Vorschriften gibt, die er selbst (nicht) und Keiner halten kann, und die, wenn sie auch alle gehalten würden, doch den Menschen in den tiefsten Gründen seines Wesens unverändert liefsen, wie er ist".

schen *Wandel* der Prediger dasselbe *veranschaulicht* und bekräftigt wird. Qualis rex, talis grex. —

Dies zusammen genommen, ist die conditio sine qua non: kirchliches Leben und religiöse Begeisterung in die Tempel und Herzen zu bringen; ohne sie wird die Kirche ewig in ihrer Lethargie liegen und alles Klagen und Schreien und Bessern und Aufstutzen von *Aufsen* vergeblich und ohne Wirkung bleiben. Denn alles versuchte *Verändern*, *Verkürzen* und *Wechseln* in neuern Zeiten hat *nicht* die Leute in der Kirche halten und hineinziehen können.

§. 14.

Die kirchliche Tonkunst, ging, wie 1. Abtheilung §. 144. schon berührt, mit dem gesammten Kirchenwesen Hand in Hand; sie stieg und sank mit demselben. Wird also das kirchliche und religiöse Leben gehoben, der Gottesdienst erbaulicher gemacht, dann wird sich schon *dadurch* der Einflufs auf den Kirchen- und Choralgesang und auf die Kirchenmusik sichtbar zeigen; *Gesanglehrer* werden die Schüler gewissenhafter, würdiger, als zum Theil bisher geschehen, auf den Kirchengesang *vorbereiten; Gesangbuchherausgeber* werden bedenken, dafs aus dem Gesangbuche gesungen werden soll, und dafs durch die Lieder, verbunden mit einer richtigen und passenden Melodie, die Herzen der Singenden zur Andacht gestimmt werden sollen; *Choralbuchherausgeber* werden erkennen, dafs sie nicht mit sinnlichen Reizmitteln, mit Ohrenkitzel, mit modernem Flitterstaate das Herz über die Welt heben können, sondern, dafs mit heiliger, himmlischer Harmonie die *Gemüther zur Ruhe und Freudigkeit in Gott gestimmt werden müssen*, ohne welche keine wahre Andacht möglich ist; *Kirchenmusiker* werden, wenn Kopf und Herz auf der rechten Stelle sitzen und sie nicht ganz verbildet sind, fühlen, dafs man die *Andacht nicht einpauken*, *eintrompeten* und *einfiedeln* kann; *Cantoren* (Vorsänger) werden durch ihr *Choralstrophen-Wiederkäuen* und andere Ungeziemtheiten nicht mehr die Herzen der Gemeinde von dem Unendlichen ab, und Aug' und Ohr auf sich ziehen; und selbst *Organisten*, die noch gar zu häufig durch ihre geschmacklosen und zweckwidrigen Vor- und Zwischenspiele, durch verworrene Harmonien, durch Überhäufung von Dissonanzen und frappante Ausweichungen im Chorale selbst nur Unfug treiben und alle Andacht stören, werden ihre scandalisirenden Reminiscenzen aus Opern und ihre albernen Bocksprünge auf der Orgel vergessen, wenn sie durch einen einfachen seelenvollen Kirchengesang in eine andächtige Stimmung versetzt sind.

§. 15.

Hieraus kann jedoch nicht hervorgehen, dafs der gute Erfolg bei Denen, welche die *kirchliche Tonkunst* zu leiten und zu befördern haben, erst von der *religiösen Theilnahme* überhaupt abzuwarten sei. Nein, vielmehr mufs mit dem Hauptgebrechen unsers evangelischen Cultus, zugleich auch der weniger ausgebildete, eingeübte, einfache und richtige Kirchengesang, wodurch er nicht so ergreifend ist, als er es sein könnte, — berücksichtigt werden. Denn diesem Übel wird nicht durch eine Altar-Liturgie abgeholfen; verschönt kann dadurch der Gottesdienst werden, aber nicht gebessert. Dafs sogar durch Liturgie, wenn kein wachsames Auge den übrigen musikalischen Theil des Gottesdienstes beobachtet und prüft, der Kirchengesang vernachlässigt wird, indem an das Singen und Einüben der

Gesänge der Altar-Liturgie viele Mühe verwandt und darüber das Singen unserer herrlichen Choralmelodien übersehen wird, davon gibt uns die englische bischöfliche Kirche das unläugbarste Zeugnifs [16]). Dafs aber in Ländern, wo nicht von Ferne eine Altar-Liturgie im Gebrauch ist, der Kirchengesang als der schönste, reinste, melodiereichste und geübteste sich darstellt, davon geben die reformirten Cantone der Schweiz den sprechendsten Beweis [17]). — Dem Übel kann ferner nicht durch Gesangunterricht, wie er zum Theil bis jetzt stattfindet, abgeholfen werden; ja, es würde nicht schwer zu beweisen sein, dafs es dadurch noch mehr verschlimmert würde. Dem Übel kann endlich auch nicht durch Anstellung blofs *fertiger* Organisten abgeholfen werden, wenn sie ferner die Gelenkigkeit ihrer Finger auf eine erbärmliche Art mifsbrauchen. Vielmehr mufs sich Alles vereinigen, die kirchliche Musik über den Ausdruck alles blofs individuellen Gefühls zu dem allgemein Religiösen zu stimmen, damit sie zu aller Zeit und für alle Menschen heilsam und zu Gott erhebend sei. Immer bleibe sie das Gegentheil von der weltlichen Musik und sei so einfach wie das Evangelium, das der Ungelehrteste begreift und doch der Gelehrteste nie auslernt. So viel auch die Kunst an ihr Antheil hat, mufs sie doch nie bemerkt werden, sondern immer in Knechtsgestalt erscheinen; denn wenn die Kunst die Aufmerksamkeit auf sich zieht, so zerstört sie, mit ihren Mitteln ein unterhaltendes Spiel treibend, den Zweck des Gottesdienstes, die Andacht. Und so halte sich die kirchliche Musik fernerhin an die der Alten, die noch immer, wenn vom Gottesdienstlichen und Kirchlich-Musikalischen die Rede ist, unsere Vorbilder und Lehrer zu sein verdienen, wie weit wir sie auch übrigens an Kenntnifs und Geschmack übertreffen mögen. Ihre Formen und Einrichtungen vereinigen Ernst und Annehmlichkeit, Mannichfaltigkeit und Einfachheit und halten sich von den beiden Abwegen, dem Kahlen und Frostigen, wie dem Gekünstelten und Üppigen, gleich weit entfernt. Hierzu kommt noch, dafs ihr Alter ihnen eine gewisse Würde verleiht, die dem Neuen abgeht, und die, wie die Erfahrung aller Zeiten und Völker lehrt, auf die Feierlichkeit des Gottesdienstes selbst und auf das Gefühl der Andacht bei demselben einen ungemein wohlthätigen Einflufs hat.

§. 16.

Gestützt auf diese Grundsätze sind die vorhin angeführten Punkte auf den nachfolgenden Bogen näher erörtert und mit Vorschlägen begleitet worden.

Möge nun aber die evangelische Kirche, die das Christenthum wieder hervorrief, auch die kirchliche Kunst in ihrer christlichen Gestalt wieder herstellen und, wie jenes, von den Schlacken des Mifsbrauchs reinigen, damit, aufser Anderm, auch durch *die Kunst* die Herzen für *die Religion* empfänglicher gemacht, die Musik für die Religion zum kirchlichen Nutzen wieder gewinne und wieder bedeutender werde, ins *bürgerliche Leben* wieder als heitere Gesellin (vergl. I. Abth. §. 142.), in Leiden als freundliche Zerstreuerin, Ermuthigerin und Beseligerin eintrete — und

---

[16]) S. „Liturgische Mittheilungen aus Holland und England", von *Th. Fliedner*. Essen 1825, S. 59 ff.

[17]) S. „Der Choralgesang zur Zeit der Reformation", von *P. Mortimer*. Berlin 1821, S. 5.

nicht *blofs* als äufseres Mittel zum Festgelage, oder als eitles Kunstwerk, wie das Kartenspiel, zum sogenannten Zeitvertreibe, oder zur Unterhaltung in Concertsälen und Theatern, allenfalls auch zum Staunen über zaubermäfsige Seiltänze für die Finger, oder gar zur beliebigen Kritik den launenvollen Zuhörer diene.

Andeutungen und Vorschläge.

I. Capitel.

Die Aufsicht über das Musikalische in Kirche und Schule, oder der Provinzial-Musikdirector.

§. 1. *Einleitung.*

Wenn es wohl als allgemein ausgemacht anzunehmen ist, dafs jede Beaufsichtigung, sobald sie nur ist, was sie sein soll, ein wirksames Mittel zur Erhaltung und Beförderung des Flors einer Schule werden kann; so kann es wohl nicht weniger einleuchtend sein, wenn ich behaupte, dafs eine *besondere Aufsicht über das Musikalische in Schule und Kirche* kein minder wirksames Mittel zur Verbesserung und veredelten Erhaltung des musikalischen *Theils* des Gottesdienstes sei. Denn ohne eine bestimmte Aufsicht von Seiten eines vollkommenen Sachverständigen erschlafft leicht selbst der Pflichttreue und Gewissenhafte in seiner Thätigkeit, und auch der Selbstkräftigste läuft — besonders bei mifslichen und betrübenden Aufsenverhältnissen, bei Anfechtungen von Seiten der Musik und besonders der kirchlichen Musik und des kirchlichen Gesangs Unkundigen u. dgl. — Gefahr, vielleicht auf längere Zeit den Muth zu einem freudigen und eifrigen Wirken zu verlieren, so fern er nicht des gerechten und schützenden Beistandes und Einflusses einer zu jeder Zeit gehörig wirksamen Aufsicht für sein musikalisches Treiben und Thun sich versichert halten darf, oder zu getrösten haben soll. Wichtiger aber noch, als für den von Natur eifrig thätigen und selbstkräftigen, ist die gedachte Beaufsichtigung für den sich mehr zur Schlaffheit hinüberneigenden, schwächern Lehrer, Cantor oder Organisten. Denn vornehmlich werden diese durch eine besondere Aufsicht über das, was sie für den Kirchengesang theils vorbereitend, theils in der Kirche selbst zu leisten haben, in der gehörigen Thätigkeit erhalten und bei häufig anzutreffender Unwissenheit, bei Mangel an Einsicht und richtigem Geschmack, zu neuer wohlthätiger Regsamkeit veranlafst, und zwar etwa in dem Grade, als ihnen die Erhaltung und Vermehrung ihres guten Rufes wichtig erscheint, oder das Urtheil der Vorgesetzten Werth für sie hat.

§. 2. *Wer soll diese Aufsicht führen?*

Da nun eine besondere Aufsicht über das Kirchlich-Musikalische eben

so wünschenswerth, als nothwendig erscheint und zur Verbesserung des musikalischen Theils des Cultus ganz besonders viel beitragen dürfte, wie sich im Verlauf dieser Schrift noch mehr ergeben wird, ja diese Aufsicht selbst von jedem Redlichen, der auf irgend eine Art und Weise für den Kirchengesang und die Kirchenmusik Pflichten zu erfüllen hat, sehr erwünscht sein mufs, so fragt es sich zunächst: *Wem soll diese Aufsicht anvertraut werden?*

Diese Frage scheint zwar auf den ersten Anblick überflüssig zu sein, wenn man uns gleich antworten wollte: Wem anders, als dem, der sie bisher gehabt hat, dem Geistlichen. Allein sie wird nicht mehr so überflüssig scheinen, wenn wir sie genauer erwägen und besonders den Zweck der Aufsicht ins Auge fassen.

Der Geistliche hat von jeher die Aufsicht über Kirche und Schule als Recht und Verpflichtung gehabt. Zur Zeit, als der Gesangunterricht allgemein als Lehrgegenstand in Volksschulen aufgenommen wurde, lag ihm die Aufsicht über diesen Zweig des Unterrichts stillschweigend und als ganz in der Ordnung auch mit ob. Die Aufsicht über das Kirchliche, über das Orgelspiel, über Organisten und Cantoren stand ihm ohnehin schon zu. Unbestreitbar konnte die Aufsicht, in den allermeisten Fällen, nur bezwecken, dafs in der Schule und Kirche der Form nach, oder dafs nur alles geschah, was geschehen sollte. *Wie* es aber geschah, ob der Gesangunterricht in Schulen zweckmäfsig betrieben wird, ob das Orgelspiel richtig, würdevoll, schön und Andacht fördernd ist, ob der Kirchengesang rein, einfach, oder durch üble Gewohnheiten von Seiten der Vorsänger oder der Gemeinde (woran man sich mit der Zeit so leicht gewöhnen kann, oder wobei frühere Eindrücke es schwer machen, das Fehlerhafte zu bemerken oder selbst das Bessere zu erkennen) — verunstaltet ist, dies *Wie* zu entscheiden und richtig zu beurtheilen, setzt eigene musikalische Kenntnisse voraus, die wir nur bei sehr wenigen Predigern und Schulinspectoren in dem Grade, als er sich hier nöthig macht, finden. Die Lehrer, die Cantoren und Organisten sind sich daher in dem, was sie für den Kirchengesang leisten sollen und zur Veredlung desselben zu leisten haben, fast selbst überlassen, und entbehren in den meisten Fällen zum grofsen Nachtheil für das Kirchlich-Musikalische einer leitenden, bei einer Verirrung ihnen den richtigern Weg zeigenden oder rathenden Hand. Kein Wunder, wenn wir noch so viele Mifsgriffe finden, die offenbar mit der Zeit bewirken müssen, dafs der Kirchengesang nicht besser, sondern noch schlechter werden wird (vergl. das Capitel: *Gesangunterricht.*). Ohne hier eine Menge Beispiele aus der Erfahrung mitzutheilen, um zu zeigen, wie mifslich und unpassend es ist, Männern eine Aufsicht über Gegenstände *einzig und allein* anzuvertrauen, die sie selbst nicht gründlich kennen und deren genaue Kenntnifs auch bei ihren übrigen amtlichen Vorbereitungen nicht von ihnen verlangt wird und werden kann, weise ich auf die folgenden Capitel hin, aus welchen sich zur Genüge ergeben wird, dafs der Zweck der Aufsicht, nämlich: *die Gegenstände, die auf das Kirchlich-Musikalische Bezug haben, in ihrem ganzen Wesen zu heben und richtig zu leiten*, durch eine solche Quasi-Aufsicht nicht erreicht werden könne. Ich bin daher, wenn der *Kirchengesang* immer mehr verbessert und wirklich gehoben werden soll, der Meinung, dafs neben der sorgenden allgemeinen Aufsicht der Geistlichen einem Manne, der die ganzen Zweige des

musikalischen Theils des Gottesdienstes und die Vorbereitungen gründlich erlernt hat, noch eine besondere Aufsicht über das Kirch Musikalische eines ganzen Bezirks übertragen werden müfste. Durch seine alleinigen Verpflichtungen und durch sein Leben und Weben in sem Fache, würde ein solcher Mann hierin umsichtiger und erfahr als jeder andere, der nur an einem Orte die Aufsicht zu führen und Kirchengesang zu beobachten Gelegenheit hat. Bei eigenem vernünft Eifer für die gute Sache liefsen sich gewifs sehr bald für den Kirc gesang die erwünschtesten Resultate versprechen.

Wir erlauben uns daher im folgenden §. die nähern Bedingunge die Pflichten eines solchen anzustellenden *Inspectors* über das Kirch Musikalische eines ganzen Kreises oder einer Provinz, den wir kü kurzweg und vielleicht auch nicht unpassend: *Provinzial-Musik rector* nennen wollen, anzudeuten.

§. 3. *Der Provinzial-Musikdirector.*

Es wäre demnach für jeden Consistorialbezirk oder für jede Prov in deren Hauptstadt ein solcher Provinzial-Musikdirector zu ernennen, d sen Hauptfach die Kirchenmusikkunde ausmachte. Ihm müfste über a Musikalische, was auf die öffentliche Gottesverehrung Bezug hat, in d betreffenden Bezirke die Oberaufsicht zugestanden werden.

Seine besondern Verpflichtungen dürften daher vielleicht folgen sein:

1) *Die Seminaristen bei ihrem Abgange vom Seminare auf den Grad des in demselben zu ertheilenden theoretisch-praktischen Musikunterrichts z prüfen.* Gesang und Orgelspiel müfsten ganz besonders berücksichtig werden, wie auch das Methodische für den Gesangunterricht in Volksschu len. Vergl. das Cap. *Orgelspiel.*

2) *Mit Jedem, dem von einer Behörde ein kirchlich-musikalisches Am sei es als Vorsänger, als Cantor, als Organist oder als Musikdirector anver traut werden sollte, zuvor an Ort und Stelle in dieser speciellen Hinsicht eine Probe abzuhalten,* um durch sein von der bestätigenden geistlichen Behörde eingefordertes Urtheil dieselbe zu überzeugen, ob der resp. zu einer so chen Stelle Vorgeschlagene dazu tüchtig, fähig und würdig sei. Denn di Individualität selbst der angestellten Organisten, Cantoren etc., sei sie auch mehrfach geprüft und approbirt, bietet der Kirche durchaus kein Garantie für würdige und zweckmäfsige Leitung des Kirchlich-Musikali schen.

3) *Die Choralbücher, die in den Kirchen seines Bezirks gebraucht wer den, hinsichtlich der Richtigkeit der darin aufgenommenen Melodien und der Tonart, in welcher sie stehen, mit Berücksichtigung auf die Stimmung der Orgeln, zu revidiren.* Der Umstand, dafs fast an jedem Orte die Choralmelodien anders gesungen werden, dafs an einem Orte diese, an einem andern Orte jene Melodien gangbar sind, steht der Einführung eines *allgemeinen* Choralbuches sehr entgegen. Aus diesem Grunde ist das Revidiren derselben, um falsche Lesarten zu tilgen und sie auf die ursprüngliche oder wenigstens auf bessere zurückzuführen, sehr nöthig, und selbst um vielleicht mit der Zeit eine mögliche Übereinstimmung derselben zu erzielen, höchst wünschenswerth. Vergl. das Capitel: *Choralbuch.*

4) *Die Choralbücher für den Gebrauch in den Kirchen nach dem zu beurtheilenden Grade der Fertigkeit der Organisten vierstimmig in zerstreuter*

nie auszusetzen. Würde es nun allen Organisten unnachsichtlich
zur Pflicht gemacht, fortan nach keinem andern, als nach dem vom
nzial-Musikdirector redigirten Choralbuche die Choräle in Hinsicht
onart, der Melodie und Harmonie, Note für Note auf der Orgel zu
n, gewifs die Choralbegleitung (s. II. Cap. *Orgelspiel* §. 3.) würde nicht
klecht, profan, frappant, unangemessen oder auch so monoton sein,
man sie leider häufig zu hören Gelegenheit hat. Wenn zwar dieser
regel der Umstand entgegen zu stehen scheint, dafs, da der Provin-
Musikdirector die Befolgung derselben nicht überall beobachten kann,
wenigsten Geistlichen so weit musikalisch gebildet sind, um in dieser
ellen Hinsicht eine strenge Controle über die Organisten zu führen,
st doch auch nicht zu läugnen, dafs durch öftere Aufsicht des Provin-
- Musikdirectors, durch dessen Prüfung bei Organistenbesetzung und
h seinen Einflufs auf den Musikunterricht in den Schullehrer-Semina-
viel gethan werden kann, um dem allenthalben im Lehrerstande er-
henden, bessern Geiste auch die bessere Vorrichtung der kirchlichen
ctionen zuzuwenden, so dafs die pünktliche Erfüllung des so eben be-
ragten Befehls das Resultat freier, selbstgewonnener Überzeugung
de.

5) *Die zweckmäfsigste und passendste Melodie für jedes Lied im Ge-
gbuche ein für allemal im Register des Choralbuchs zu bestimmen.* Leider
d in den Gesangbüchern noch gar zu häufig unpassende, dem Geiste
d Sinne des Liedes gar nicht entsprechende Melodien angegeben. Nicht
lten fühlt diesen Mangel der Prediger oder der Organist; aber noch öf-
r geschehen auch, indem man eine Parallelmelodie wählt, die vielleicht
cht besser, oder welche wohl gar nicht pafst, die gröbsten Mifsgriffe.

6) *Den schwächern Organisten zweckmäfsige Vor-, Nach- und Zwischen-
iele in die Hände zu liefern*, welche von denselben, im Fall sie unfähig
nd, selbst eigene nur einigermafsen leidliche zu erfinden, gebraucht wer-
en müfsten. Wir hörten dann gewifs nicht mehr zweckwidrige, die An-
acht störende, mitunter auch wohl dem heiligen Orte unangemessene
or-, Nach- und Zwischenspiele! S. das Capitel *Orgelspiel*, §. 4 und 5.

7) *Von Zeit zu Zeit in den Kirchen seines Bezirks bei öffentlichen Got-
esverehrungen das Kirchlich-Musikalische anzuhören, zu beobachten und zu
rüfen.* Er würde hierbei auf die Fehler und Mängel aufmerksam zu ma-
hen und darauf hinzuarbeiten haben, dafs denselben abgeholfen werde.
Leicht wird ein solcher Mann, durch vielseitige Erfahrungen geleitet,
die Ursachen entdecken und die zweckdienlichsten Mittel zur Beseitigung
derselben vorschlagen und anordnen können. Er wird aber auch das Gute
und Zweckmäfsige, welches er findet, eben so auch tüchtige, thätige, flei-
fsige und sich fortbildende Cantoren, Organisten, in seinem Berichte an
die Behörde, lobend anzuerkennen haben, welche es zur Nachahmung, als
Sporn zum Fleifse für Andere, oder auch als Ermunterung zur Öffentlich-
keit bringen könnten. Fürwahr, es würden nicht so viele Organisten und
Cantoren in musikalischer Hinsicht einschlummern und gleichsam ver-
bauern, und aus früher ziemlichen Orgelspielern später alte erbärmliche
Leier- und Dudelmänner werden. Vergl. das II. Cap. *Orgelspiel.*

8) *Besuche in den Volksschulen zu machen, um den Gesangunterricht
mit anzuhören und zu prüfen, ob* und *wie* der Zweck und das Ziel dessel-

ben erreicht werde. — Was im vorigen Punkte gesagt ist, möchte auch von diesem gelten. — Vergl. das Capitel: *Gesangunterricht.*

9) *Alle Musikstücke, welche zum Vortrage beim Gottesdienste bestimmt sind,* mögen es *Kirchenmusiken, Vor-, Nach- und Zwischenspiele, Altargesänge, Chorgesänge* u. dgl. sein, *vor dem Gebrauche zu prüfen.* Nur wenn sie dem hohen Zwecke entsprechen, müfste auf seine Veranlassung von der hohen Behörde die Erlaubnifs dazu ertheilt werden. Ja, es fragt sich noch, ob er nicht sogar autorisirt werden könnte, allen dergleichen in seinem Bezirke erscheinenden Musikstücken das Imprimatur zu ertheilen oder zu versagen. Geschicht dies bei allen Druckschriften, warum sollte es nicht auch bei den heiligen, für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmten Tonstücken stattfinden? Unstreitig würde diese Mafsregel verhindern, dafs nicht so viele Unberufene in diesem Fache handwerksmäfsig arbeiteten. — Endlich

10) *Die Oberaufsicht über alle Orgeln seines Bezirks zu führen.* Insbesondere würde hierher gehören: *Orgeldispositionen*, eben so auch wohl Kostenanschläge von neu zu erbauenden und zu reparirenden Orgeln mit Zuziehung eines rechtlichen Orgelbauers zu machen, oder eingereichte zu prüfen, so wie alsdann die neuerbauten oder reparirten zu untersuchen und *abzunehmen.* Dafs hierdurch, wenn dies Alles von einem geschickten, erfahrenen, unparteiischen und verständigen Manne geschieht, oft bedeutender Schaden abgewendet werden und der Kirche viel Vortheil erwachsen kann, bedarf keiner näheren Erörterung. Denn wird zu einem Neubau oder einer Reparatur einer Orgel kein sachverständiger Musiker [18]) zugezogen, so betrügt nicht selten der Orgelbauer die Kirche, macht seine Arbeit schlecht hin, oder nimmt nicht dazu, was dazu genommen werden soll, verfehlt auch wohl ganz und gar eine richtige Disposition der Stimmen und das Verhältnifs unter einander. Es ist nicht genug, wenn das Ding klingt, es mufs auch zur Kirche passen! —

Diese allgemeinen Verpflichtungen eines vorgeschlagenen anzustellenden *Provinzial-Musikdirectors* werden in den folgenden Capiteln näher und bestimmter entwickelt werden. Aus denselben wird man auf die Kenntnisse und Fertigkeiten, die man bei einem solchen Inspicienten voraussetzen mufs und welche verlangt werden müssen, schliefsen können, so dafs ich sie hier nicht noch besonders zu erwähnen brauche. Nur wage ich zum Schlufs dieses Capitels nochmals zu behaupten, dafs die Anstellung eines tüchtigen, ästhetisch-historisch und theoretisch-praktisch gebildeten Musikers als Inspector aller kirchlichen Musik, das kräftigste und sicherste Mittel zur Hebung, Verbesserung und zur veredelten Erhaltung des musikalischen Theils im evangelischen Cultus ist und werden kann, von welchem man sich um so mehr Nutzen versprechen darf, je mehr und je länger er Gelegenheit hat, seine Kenntnisse mit Erfahrungen zu bereichern und zu erweitern. Sehr wahrscheinlich würde alsbald unter allen Personen, die den musikalischen Theil bei öffentlichen Gottesverehrungen zu leiten oder darauf vorzubereiten haben, ein reges Streben und ein rühmlicher Wetteifer angefacht und unterhalten werden, und ohne Zweifel zu-

---

[18]) Worunter ich aber nicht etwa einen fertigen Pianofortespieler, oder einen berühmten Musikdirector, oder einen vornehmen Mann, der in dem Orte die meisten musikalischen Kenntnisse besitzt u. dgl., verstehe.

dadurch bald alles Profane und Störende aus unserm Gottesdienste nden und das kirchliche Leben an Reinheit, Kraft und Würde viel- gewinnen! —

II. Capitel.

Das Orgelspiel.

Es gibt kein so fühlloses Herz, das nicht von Ehrfurcht sich durchdrungen fühlte bei Betrachtung unserer dunkeln Tempelhallen und beim Anhören des Andacht erregenden Tones unserer Orgel.

Montagne.

§. 1. *Einleitung.*

(Zweck des Orgelspiels.)

Die Erfindung und Einführung der Orgel zur Begleitung des Kirngesanges ist und bleibt ein sehr grofses Verdienst der Vorzeit um den ntlichen Cultus. Denn bei der richtigen Voraussetzung, dafs der Chogesang in unsern gewöhnlichen Christengemeinden aus allerlei Volk h noch aufser der Leitung und Beihülfe eines Vorsängers oder eines ngerchors, eine besondere Instrumentalbegleitung nicht blofs verträgt, dern ihrer sogar bedarf, wenn er nicht einerseits der rechten, festen ltung seiner melodischen und rhythmischen Fortschreitung und der nögen Beherrschung der einzelnen Stimmen, andererseits aber auch aller rmonischen Fülle und Ebenmäfsigkeit ermangeln soll, — mufs unstreitig r *Orgel*, welche nicht nur die höchste Mannichfaltigkeit, sondern auch e höchste Kraft, Erhabenheit und Würde besitzt und defshalb in der rche zu wirken, ganz besonders geeignet ist, der Vorzug vor allen anrn Musikinstrumenten zugestanden werden. Mit Recht hat man daher r Orgel seit vielen Jahrhunderten schon den ehrenvollen Platz im Heigthume des Herrn angewiesen. Noch jetzt ist sie dem Tempel, der heigen Musik und dem heiligen Gesange, welcher uns über das Irdische rhebt, gewidmet. Sie soll zur Erbauung einer zur Gottesverehrung ersammelten Gemeinde dienen, soll den Kirchengesang auf eine würdige Weise unterstützen, begleiten, soll der andächtigen Stimmung und Erbauung der Seele und ihrer Erhebung über alles Irdische — zur Ahnung und Beschauung des Unsichtbaren, des Göttlichen — förderlich sein. Die Orgel ist da zur Verherrlichung des Gottesdienstes und zur Erhaltung des Gesanges in Ton und Reinheit. Sie ist bestimmt, theils allein zu wirken, um andächtige Gefühle vorzubereiten oder anzuregen und das Göttliche im Menschen zu wecken, theils die sich im Gesange einer ganzen Gemeinde aussprechenden Gefühle auf würdige Weise zu unterstützen und zu erhöhen; ein hoher Zweck, der nur durch ein der Heiligkeit des Orts und der Würde der Gegenstände angemessenes *Spiel* erreicht werden kann. Eine würdige Behandlung dieses Instruments kann sowohl den kunstsinnigen Hörer, so wie jeden gefühlvollen Menschen zur Andacht stimmen und das Gemüth erheben. Der Orgelklang vermag sich durch sanfte, liebliche Töne einzuschmeicheln, und fromme Ruhe der kindlichen Andacht erfüllt das Gemüth; aber er erhebt sich auch zur Majestät und Pracht, und brauset und rollet wie Sturm und Donner, und erschüttert mit erhabenen Em-

pfindungen unser Herz. Die Orgel, dieses herrliche Instrument, dieses allgewaltige Musenorganon, kann am besten die hohen Hallen weiter Dome mit ihrem Tone ausfüllen, den Gesang grofser Gemeinden unterstützen und mit ihrer Kraft auf die religiöse Stimmung wirken. In ihr, der Königin unter den musikalischen Instrumenten, ist eine grofse Mannichfaltigkeit von verschiedenen Stimmen vereinigt; diese ertönen aus ihr nach ihren verschiedenen Abstufungen der Stärke und Schwäche und nach den verschiedensten Arten des Tons, von der sanften Hirtenflöte Bethlehems, bis zur Weltgerichts-Posaune. Ueberdiefs besitzt sie nicht allein in der Verbindung ihrer Stimmen, sondern auch in den einzelnen Tönen derselben eine Kraft, durch welche sie auch die stärkste Musik vieler anderer Instrumente überwältigt.

Wenn nun alle Theile der Gottesverehrung ein übereinstimmendes Ganzes bilden müssen, dessen Charakter heiliger Ernst und tiefe Ehrfurcht ist, welche den Begriff von der Erhabenheit des höchsten Wesens und die Abhängigkeit des Menschen von demselben überall ausdrücken, wenn sich Alles vereinigen mufs, die Gottheit von ganzer Seele und von ganzem Gemüthe zu verherrlichen, so ist wohl sehr einleuchtend, dafs das Orgelspiel auch hierzu sein Theil beitragen müsse. Freilich ist dasselbe aber noch allzu häufig seinem Zwecke nicht entsprechend; es ist leider oft eher geeignet, den Charakter aller öffentlichen Gottesverehrung zu verwischen, als festzuhalten. Ja Manche haben sogar behaupten wollen, der Kirchengesang sei eben erst durch die Orgelbegleitung so schlecht geworden, wie er sich zum gröfsten Theile heute noch erweise, denn man habe über das Orgelspiel das Singen selbst vergessen und die nöthige Übung darin vernachlässigt. Allerdings liegt in dieser Behauptung viel Wahres, welches man um so leichter erkennen wird, wenn man mit dem oben ausgesprochenen nothwendigen Charakter aller öffentlichen Gottesverehrungen die Ungeziemtheiten vergleicht, welche man noch, nachdem schon so viel für diesen Gegenstand geschehen ist [19]), in Land- und Stadtkirchen wahrzunehmen Gelegenheit findet, und bemerkt, in welchem Widerspruch sie mit dieser Ansicht, ja auch oft mit den Vorträgen der Prediger und ihrer heiligen Amtsverrichtungen stehen. Zwar ist seit fast zwei Decennien ziemlich allgemein in den evangelischen Ländern, dem *Orgel-Unwesen*, welches sich mitunter bis zum höchsten Grade des unmoralischen Unfugs erhoben hatte, indem Walzer, Märsche, Hopser, profane Lieder u. dgl. beim Gottesdienste zur Freude des Pöbels und zum Ärgernifs der Verständigen als Vor- und Nachspiele zum Besten gegeben wurden, Einhalt gethan. Aber welche sinn- und geschmacklose, alle Andacht störende Dudelei hört man dagegen nicht noch in so vielen Kirchen! Welche bunten Gewühle verworrener Harmonien, welche profanen, süfsen Melodien in ehrwürdigen heiligen Gesängen! Wie viele Subjecte, denen das bedeutende Geschäft des Orgelspielens beim Gottesdienste übertragen ist, sind kaum geübt genug, einen Choral richtig abzuspielen; und wie Viele, die dies zwar mit grofser Fertigkeit können, mifsbrauchen die Gelenkigkeit ihrer Finger und Füfse auf eine erbärmliche, man möchte fast sagen, gottvergessene Art!

Mag nun die Ursache dieser Erscheinungen entweder in der Gleich-

[19]) Vergl. *erste Abth.*, III. Abschn., 3. Capitel.

gültigkeit gegen das Heilige, oder in Unwissenheit liegen; in beiden Fällen den oben ausgesprochenen *Zweck des Orgelspiels* näher an das Herz zu legen, um dadurch mit zu veranlassen, dafs die öffentliche Gottesverehrung hier und da feierlicher, zweckmäfsiger und herzlicher in dieser Hinsicht werde, ist die Absicht der folgenden Paragraphen.

§. 2. *Der Organist.*

„Ich weifs es wohl, ihr Lieben, dafs man ein ehrwürdiger Schullehrer, und dabei ein elender Orgelspieler sein kann; ich weifs es wohl, dafs man über Nebendinge die Hauptsache nie zurücksetzen darf. Aber ihr wendet oft, meine Söhne, zu wenig Fleifs auf eine Sache, die zwar nicht die Schule, wohl aber den Gottesdienst hebt und heben soll, für den ihr ja auch berufen seid, und für den ihr behandelt, für den ihr in der Schule die Kinder vorbereiten sollt“.

Dr. *Dinter* (Reden II.).

Soll das Orgelspiel immer mehr seinen Zweck erfüllen und in dieser Hinsicht sein Theil zur Verbesserung des Cultus beitragen, so ist vor allen Dingen nöthig, dafs der Organist seinem Posten gewachsen ist. Wie viel von der Kenntnifs und Geschicklichkeit desselben abhange, leuchtet von selbst ein, und man kann es in einer Kirche bald wahrnehmen, ob ein kundiger oder unkundiger, ein geschickter oder ungeschickter Organist den Gesang leitet und begleitet. In frühern Zeiten war man bei der Wahl desselben sehr sorgfältig. Man machte grofse Forderungen an denselben. Die Organisten selbst hielten ihre Kunst in hohen Ehren, suchten etwas Tüchtiges zu leisten und bemühten sich, in derselben immer weitere Fortschritte zu machen. Männer, die sich in dieser Kunst auszeichneten, waren früher keine Seltenheit, und von Jedem, der nur einigermafsen auf Geschicklichkeit Anspruch machen wollte, verlangte man, dafs er zugleich ein tüchtiger Orgelspieler sei. Es ist aber mit der Zeit anders worden [20]). Nach dem siebenjährigen Kriege, nach welchem sich besonders die weltliche Musik hob, sah alle Welt auf diese und wandte ihre Augen ab vom Kirchlich-Musikalischen überhaupt und so auch vom Orgelspiele. Es wurden bessere Schulmethoden eingeführt, das Schulwesen kam in Aufnahme; und wenn früher bei einem Dorfcantor oder Organisten das *Musikalische* die Hauptsache war, oft das Einzige was man verlangte, so fing es schon zu Ende des vorigen Jahrhunderts an, das *Schulwissenschaftliche* zu sein. Wenn letzteres zwar ein grofses Verdienst der neuern Zeit und nicht mehr als recht und billig war, so berücksichtigte man doch auch mit Unrecht eine sehr wichtige Obliegenheit des Volksschullehrers viel zu wenig. Häufig unterwarf man die Candidaten der Organisten- und Cantorstellen nur als Lehrer der Schulen einer Prüfung, und übersah, besonders wenn der zu examinirende Superintendent nicht musikalisch war, bei ihnen fast gänzlich, was sie in dieser Eigenschaft als Kirchendiener zu leisten haben. Es trat also der umgekehrte Fall ein, der nicht wenig zur Verschlechterung des Kirchengesanges am Ende des XVIII. und zu Anfange des XIX. Jahrhunderts beigetragen hat. Man fühlte indessen in der Zeit, in welcher man dem Kirchlich-Musikalischen mehr Aufmerksamkeit zu widmen anfing, diesen Fehler sehr bald und suchte ihm möglichst abzuhelfen. Doch läfst er sich nicht auf einmal und überall beseitigen, be-

[20]) Vergl. erste Abtheil., III. Absch. III. Cap.

sonders da, wo nicht überall die rechten Mittel angewendet werden. Darum mag es denn auch kommen, dafs noch gegenwärtig das Orgelspiel in vielen schlechten Händen sich befindet. Die musikalische Geschicklichkeit, die Kenntnifs der Musik, das Spielen auf verschiedenen Instrumenten hat sich zwar in unsern Tagen allgemeiner verbreitet und an vielen Orten hat man es darin sehr weit gebracht; aber unter allen Instrumenten hat man keines so sehr vernachlässigt, als das vollkommenste, die vielstimmige Orgel.

Auf allen Instrumenten, sogar auf der Posaune und dem Contraviolon, hört man Virtuosen, selten aber einen Künstler, der auf der Orgel etwas Zweckmäfsiges, Gediegenes und Ausgezeichnetes leistete. Alle Arten des musikalischen Styls hat man vervollkommnet, manche sogar bis zur höchsten Höhe, und man hört in unsern Concerten auf allen Instrumenten nicht selten die üppigste Übertreibung der Kunst; nur in der Kirche ist man zurückgeblieben; gerade der erhabenste Styl, der Styl der Kirche, ist den meisten Organisten durchaus fremd. Das Musiciren wird wie ein Luxusartikel behandelt und unter dem luxuriösen musikalischen Getriebe hat die „Musik im höhern Chor" beinahe verstummen müssen [21]). In den meisten Kirchen ist sogar von der hohen Kunst des Orgelspiels kaum eine Spur zu finden, statt ihrer vernimmt man nur eine elende Dudelei. Während viele Organisten auf andern Instrumenten ziemliche Fertigkeit besitzen, sind sie kaum als Orgelspieler zu achten; ihr Spiel ist ein verworrenes Gewebe elender Reminiscensen, es ist ohne Werth für die Kirche, ohne Bedeutung.

Stellen wir nun die Forderungen auf, die man mindestens an die Organisten zu machen berechtigt sein mufs, wenn der Kirchengesang durch das Spiel derselben gehoben werden soll, so müssen wir, um uns bestimmter darüber erklären zu können: *Organisten mit einem Schulamte* und *Organisten ohne Schulamt* unterscheiden.

a. *Der Organist mit einem Schulamte.*

Man hat es hin und wieder bedenklich gefunden, ob die Ämter eines Cantors oder Organisten sich mit dem Amte eines Volksschullehrers, wo sie mit demselben verbunden sind, wohl vertragen möchten, und theils *für*, theils *gegen* die vielfältig bestehende Einrichtung entschieden. Bedenken wir aber, ohne diesen Gegenstand im Einzelnen genauer zu beleuchten, dafs der Volksschullehrer als Organist nicht blofs das belebende und beseelende Organ des herrlichen Kircheninstruments, sondern selbst der *Kirche* ist, bestrebt er sich, als solcher das zu sein, was er sein soll, und gelingt es ihm also, ähnlich wie dem Prediger durch das lebendige Wort seiner Rede, so *ihm* durch die Macht der Ton-Harmonien, Empfindungen frommer, gottergebener Liebe, kindlich demüthigen und festen Vertrauens zu diesem, inniger Anbetung und Verehrung seines Wesens in den zu gemeinsamer Andacht versammelten Christen zu erzeugen, zu wecken und

---

[21]) „In dem Lande, wo die Dichter in Nachahmer und Schmeichler der herrschenden Neigungen, und Weise in Professores der Dialektik ausarteten, ward die Musik aus einer Nonne eine verzärtelte Dirne, welche die Ermahnungen Plato's und anderer verständiger Männer in den Wind schlug, sich bei aller Gelegenheit sehen liefs und um öffentliche Preise und den Beifall des wollüstigen griechischen Ohrs buhlte".

Asmus Claudius.

zu unterhalten; ihre Herzen dem Irdischen zu entwinden, sie sanft zu rühren, zu beruhigen, zu trösten; Menschen für Tugend und Recht zu begeistern, und selbst das verstocktere, dem Wahren und sittlich Guten schon mehr abgewandte Gemüth gewaltig zu erschüttern, gleichsam so aus seinem gefährlichen Taumel zu bessern, und zu heiligen Entschliefsungen, zu edlerm Thun und Leben wach- und aufzurufen, — — — wer möchte dann nicht in dem Amte eines Organisten ein höchst ehrendes und dem Amte eines Jugend- oder Volksschullehrers würdig zur Seite stehendes und gehendes Amt erkennen? — Und so wird dieses Amt, welches weder hinsichtlich seiner innern Bedeutung, noch seiner äufsern Würde, mit dem eines Volksschullehrers im Widerspruche steht, wohl für immer mit demselben vereint bleiben.

Der künftige Schullehrer, welcher zugleich eine Organisten- oder eine Cantorstelle bekleiden will und in den meisten Fällen mufs, wird aber dazu eben so sorgsam vorbereitet werden müssen, wie zur Unterweisung der Jugend. Daher ist Musik, namentlich Gesang und Orgelspiel, auch ein Gegenstand des Unterrichts in den Schullehrer-Seminarien geworden, und man hat den Unterricht hierin meistens hinlänglich geschickten Männern anvertraut. Freilich können diese bei dem besten Willen nicht immer leisten, was sie wohl zu leisten wünschten. Es bleibt hierin, bringen die Seminaristen nicht schon einen tüchtigen Grund mit, in den meisten Fällen nur Stückwerk, halbes Können und Wissen, und mufs es bleiben, wenn man erwägt, dafs den Zöglingen aufser den vielen andern Arbeiten und Lernen zu wenig Zeit zur Selbstübung übrig bleibt und noch weniger Gelegenheit sich ihnen darbietet, sich auf ihrem Hauptinstrumente, der Orgel, auszubilden und zu vervollkommnen. Aus diesem Grunde wäre es auch wohl gerathener, die Übungen zur Erlernung anderer Instrumente, als Flöte, Clarinette, Posaune, Horn, Bratsche, Violoncello u. a. lieber ganz einzustellen, und die Zeit, die diese rauben, mehr dem Orgelspielen zu widmen, zumal da sie hiervon in ihren künftigen Lebensverhältnissen eher Gebrauch zu machen hoffen können, als von dem gewöhnlich stümperhaften Spielen jener Instrumente. Ich weifs aus Erfahrung, dafs Einige, die ich in musikalischer Hinsicht für das Seminar gebildet hatte, nach Vollendung ihrer Bildungsjahre auf dem Seminare kaum noch auf derselben Stufe waren, auf welcher sie vor dem Eintritte in das Seminar standen. Freilich kommt hinsichtlich der eigenen Fortbildung viel darauf an, ob der Unterricht blofs leidend aufgenommen oder mit Sinn für Musik selbstthätig ergriffen wurde, und es ist nicht zu läugnen, dafs bei Eifer und Talent allerdings in kurzer Zeit Viel geschehen könne.

In Erwägung des Gesagten dürften daher, um bessere und geschicktere Organisten zu erhalten, folgende Punkte zu beachten sein:

1) *Kein junger Mensch*, wenn nicht besondere Umstände oder Fähigkeiten hiervon eine Ausnahme erheischen möchten, *sollte auf das Seminar aufgenommen werden, ohne einige Fortschritte im Pianofortespielen gemacht zu haben und einen Choral richtig aussetzen und spielen zu können.* Eine Übersicht der Musik, besonders Harmonielehre, mehr wiederholend als lehrend, das Praktische verbunden mit dem Ästhetischen hinsichtlich der Choralbegleitung, der Zwischen-, Vor- und Nachspiele etc., Kenntnifs der Orgel, verbunden mit der Lehre vom Registriren, eine kurze Geschichte des Kirchengesanges, verbunden mit einer *Kirchengesang-* und *Musik-*

kunde etc., brauchten dann nur die Gegenstände des Seminarunterrichts zu sein. Gewifs würde durch denselben mehr, als bisher, und um so mehr geleistet werden, wenn man auch die Fähigern und Vorbereitetern bei den Lehrstunden von den Unfähigern und Mindervorbereiteten sondern und erstern sodann einen umfassendern, zur Erlangung solcher kirchlichen Musik-Posten entsprechendern Unterricht ertheilen wollte.

2) *Beim Abgange der Seminaristen vom Seminare müfste sie der Provinzial-Musikdirector sorgfältig prüfen*, sie durch Tüchtigkeitszeugnisse für Cantorats- oder Organistenposten dergestalt empfehlen und von der Behörde wahlfähig machen lassen, dafs sie von Kirchenpatronen und Collegien bei vorkommender Competenz andern Subjecten vorzuziehen wären. Auf keinen Fall aber müfste der Seminar-Musiklehrer seine Zöglinge selbst prüfen. Denn wie unverantwortlich diese mitunter dergleichen Prüfungen abhalten, davon habe ich bei der Osterprüfung 1823 zu H. Gelegenheit gehabt, Augenzeuge zu sein. Der Examinator stand in der Kirche 30 Schritt von der Orgel entfernt. Einen nach dem andern forderte er namentlich zum Spielen auf. Da die andern Mitexaminanden um die Orgelbank herum standen, so konnte er gar nicht bemerken, ob der, welchem er unterdessen die Censur notirte, auch wirklich selbst spielte, oder ob für denselben nicht andere Hände das thaten, was er thun sollte, wie es hier wirklich der Fall war. Durch solche Unvorsichtigkeit kann also sehr leicht bewirkt werden, dafs derjenige, welcher eigentlich gar nicht Orgel spielen kann, dieselbe Censur im Orgelspielen erhält, als jener, der hierin schon geübt ist. Wenn nun durch ähnliche Mifsgriffe, vielleicht auch dadurch, dafs es der Musiklehrer mit seinen Zöglingen nicht so streng nimmt, als mit andern, ein Schulamtscandidat *zufällig* eine gute Censur im Orgelspielen erlangt hätte, und erhielte nun eine Organistenstelle auf dem Lande, die ihm nach der Censur wohl verliehen werden konnte, wie kann ein solches Subject seinen Posten würdig ausfüllen!

3) *Jeder, bevor er zum Amte eines Cantors oder Organisten ernannt würde, müfste vor dem Provinzial-Musikdirector eine Probe in musikalischer Hinsicht ablegen.* Wenn bei Besetzung der Cantor- und Organistenstellen auf tüchtige Schullehrer gesehen wird, so ist dies höchst lobenswerth. Denn Schulkenntnisse und Unterrichtsgaben sind denselben unerläfslich; aber sie können nicht allein entscheiden bei denen, die eins von jenen Ämtern mit versehen sollen. Man hat hierdurch in *neuer*, wenn auch nicht mehr so in *neuesten* Zeiten dem Cultus ungemein geschadet; denn die Schulen erhielten gute Lehrer, aber die Kirchen leider oft desto schlechtere Sänger und Orgelspieler. Würden daher diese Proben vor Erlangung einer solchen Stelle eingeführt, so dürften sie für die, welche ein solches Amt suchten, zugleich ein starker Antrieb sein, nach ihren Bildungsjahren auf dem Seminare, sich noch besonders im Praktischen fort- und weiter auszubilden, was bei sehr Vielen defshalb unterbleibt, weil sie im Wahlfähigkeits-Zeugnisse eine gute Censur bekommen hatten. Die Bemerkung habe ich mehre Mal gemacht, dafs Schulamtscandidaten und Lehrer bei ihrer Prüfung ziemlich gute Censur im Orgelspielen erhalten hatten, aber in mehren Jahren wegen Mangel an Übung, Gelegenheit oder Lust das Orgelspielen gänzlich wieder vergessen hatten. Erhielten nun solche Subjecte nach mehren Jahren eine nach ihrer damali-

gen Censur wohlverdiente Organisten- oder Cantorstelle, was für Gutes würde daraus für den Kirchengesang entstehen? — Endlich

4) *sollten die Cantoren und Organisten auch bei ihren musikalischen Amtsverrichtungen von Zeit zu Zeit*, eben so, wie dies von den Schulinspectoren in den Schulstunden geschieht, *beobachtet werden*. Dies Geschäft haben wir bereits im I. Capitel dieser Abtheilung dem Provinzial-Musikdirector zugedacht. Dieser hätte demnach der obern Behörde über die Art und Weise des Gesanges und des Orgelspiels, über die Fortbildung des Organisten in Bezug auf das Kirchlich-Musikalische u. s. w., zu berichten. Durch Aufmunterung und Belobung, durch Unterstützung mit guten Orgelsachen u. s. w. wäre vielleicht mancher fähige junge Mann im Amte zu fernerm Fleifse und zu Fortschritten in dieser herrlichen Kunst anzutreiben, da er hingegen, wenn er sieht, dafs seine Mühe und gute Absicht nicht erkannt, von unmusikalischen Predigern wohl gar *verkannt* wird, auch sein geringes Einkommen keine Ausgabe für diesen Zweck gestattet, sich in dieser Hinsicht vernachlässigt, oder wohl gar absichtlich das Schlechtere wählt, um — wenigstens dem Pöbel zu gefallen.

Würden nur diese 4 Bedingungen streng erfüllt, besonders die letztern, die so nöthige Beaufsichtigung, verbunden mit Aufmunterung und Rüge, wir würden sicherlich von dieser Art Organisten in unsern Kirchen nicht so oft etwas Gemeines, Fades, ja nicht selten ein Orgelspiel hören, wodurch der Gebildetere abgeschreckt werden kann, die Kirche zu besuchen Die Berücksichtigung dieser Punkte wird aber auch überdies um so nöthiger sein, da die *Forderungen* an diese Organisten nur sehr gering sind. Denn das *Geringste*, was man von ihnen verlangen mufs, ist:

1) *dafs sie den Choral zwar einfach, aber geläufig und richtig spielen können* (s. §. 3. Choralbegleitung). Hierzu gehört wirklich nicht viel. Die dazu erforderliche Fertigkeit im Spielen ist nur sehr gering. Der Choral bewegt sich langsam in auf einander folgenden Tönen. Schwierige Verwickelungen, künstliche Modulationen und Verzierungen kommen und sollen darin gar nicht vorkommen. So leicht als er sich lesen läfst, eben so leicht läfst er sich spielen. Es bedarf keiner grofsen Beweglichkeit und Schnelligkeit der Hand und der Finger. Die mechanische Behandlung des Instruments erfordert beim Choralspielen wenig Kunstgeschicklichkeit und nur einer gewissen Übung in der gebundenen Spielart. Der Ton braucht nicht durch die Art und Weise des Anschlages gebildet zu werden, weil er, nach der Natur der Orgel, gleich beim Druck einer Taste von selbst in seiner möglichen Vollendung erscheint. Die Beobachtung des Taktes ist bei keiner Gattung von Musikstücken so leicht, als beim Choral, weil die rhythmischen Verhältnisse in demselben höchst einfach sind. Es kommt hierbei nur auf die Übung an, dafs man ein Ohr für die Orgel und das andere für die Gemeinde zu richten lernt. Die harmonische Begleitung ist, weil sie ebenfalls möglichst *einfach* sein mufs, nicht schwierig und erfordert nicht viel Kunstgeschicklichkeit, besonders wenn sich der Organist nur an sein ihm *übergebenes Choralbuch* (vergl. das I. Capitel) hält und auf's strengste angewiesen wird, Note für Note so und nicht anders zu spielen. Thut er dieses und nichts weiter, so wird die volle und richtige Harmonie ertönen, er wird den Choral leicht nicht nur *geläufig* und *richtig* vortragen können, sondern auch den Choralgesang *einfach* und *zweckmäfsig* begleiten.

Eine andere eben so geringe, aber unerläfsliche Forderung ist:

2) Dafs der Organist den Choralgesang durch *unpassende* und *unzweckmäfsige Zwischenspiele* wenigstens nicht verderbe.

Siehe §. 4.: *Zwischenspiele.*

3) Sollte jeder Organist ein wenigstens erträgliches *Vor-* oder *Nachspiel* machen, oder ein dergleichen leichtes Vor- oder Nachspiel richtig abspielen können.

Mehre hiervon siehe §. 6. das *Vor-* und *Nachspiel.*

4) mufs man von jedem Organisten verlangen, dafs er sein Instrument, *die Orgel*, genau kenne. Die Theile derselben, die Art und Weise der Tonbildung, die Vortheile, wodurch eine Orgel erhalten wird, die Regeln zur Registrirung, die Verhältnisse und Charaktere der Stimmen u. s. w. müssen ihm bekannt sein.

Endlich 5) sollte ihm vor Allem ein *religiöser kirchlicher Sinn* nicht fehlen (s. pag. 266, die zwölfte Forderung an Organisten ohne Schulamt).

Dies sind die nothwendigsten Forderungen, welche an Organisten dieser Art gemacht werden müssen. Leisten sie mehr, wie es sehr häufig der Fall und auch sehr wünschenswerth ist, desto besser.

b. *Der Organist ohne Schulamt.*

Was von den Organisten mit einem Schulamte gesagt ist, betrifft blofs die geringsten und gemeinsten Anforderungen, welche man an jeden Organisten machen mufs und von welchen man gar nichts erlassen darf. Wer sie erfüllt, leistet nur erst sehr wenig, weil er durch sein Spiel blofs den Gesang nicht verdirbt. An den *Organisten ohne Schulstelle* dürfen wir mit Recht weit höhere Forderungen machen. Er mufs ganz Künstler sein und mufs, wie *C. F. L. Schubart* [22]) schreibt: „den Satz aus dem Grunde verstehen, mufs die harmonischen Verhältnisse so ganz, als möglich, das Systole und Diastole, das Zurückstofsen und Anziehen der Töne, jene so geheimnifsvolle, harmonische Ebbe und Fluth, die Bindungen, die Umkehrungen, das Tasto-Solo, diese kunstvolle Erschöpfung des Hypate-Hypaton oder tiefsten Grundtons, das augenblickliche Übersetzen und Untersetzen des Generalbasses oder Kirchengesanges völlig im Kopfe und in der Faust haben; er mufs ein gegebenes Fugen-Thema, mit Satz und Gegensatz, mit scharfer Beobachtung des Risposta, Einstreuung melodischer Nebengedanken, durch die weise Benutzung des Dux und Comes, ohne pedantischen Frost, auf der Stelle durchführen können; mufs das Pedal nicht kümmerlich mit der linken Hand gleich spielen, sondern durch die Hülfe dieses mächtigen Piedestals sein Spiel so vielstimmig als möglich machen. Seine Phantasien müssen grofs, neu und zweckmäfsig sein; nicht bei Festgesängen klagen und beim Requiem jubeln. Durch die Gaben der unstudirten Phantasie mufs sich der Orgelspieler über alle andern Tonkünstler erheben. Seine Vor-, Nach- und Zwischenspiele müssen dem Geiste der Orgel immer angemessen sein, müssen im Hörer fromme Empfindungen wecken, erhalten und befestigen. Er mufs daher Alles von seinem Spiel absondern, was ganz ins Gebiet des Clavichords, bekielten Flügels, Fortepiano's, Pantalons, der Melodika und Harmonika gehört, und nur Dasjenige diesen Instrumenten entwenden, was sich mit der höhern Natur der Orgel

---

[22]) Siehe dessen: „Vermischte Schriften". Zürich 1812, — den Brief an Abt *Vogler* über Orgelspiel und Orgelspieler.

verträgt. Welche Gelegenheit hat der Orgelspieler unter der heiligen Communion, bei Bufstagen und andern festlichen Anlässen ins Herz zu spielen, wenn er aus dem Herzen zu spielen vermag! Und welcher Stoff, die erhabensten und religiösesten Empfindungen zu dolmetschen, bietet ihm nicht der Choral dar! Vom Hirtenlied an der Krippe Jesu, bis zur Jammerklage am Schädelberge, von da bis zum Triumphtone der Auferstehung und Himmelfahrt, und von da bis zum Donnerhall der Weltgerichtsposaune! Jede sanfte, fromme, in Liebe oder Schmerz zerfliefsende, himmelan erhebende Empfindung liegt in deinem Gebiete, du Herrscher der hohen Orgel, du Pilot, der das harmonische Schiff im Sturme des Gesanges lenkt! Hast du Herrschergeist, so nimm den goldenen Scepter und gebiete! Siehe, meine Seele beugt sich vor dir und küfst voll Ehrfurcht deines Herrscherstabes Spitze". — Nach dem Standpunkte der heutigen Musik darf daher mit Recht von einem Organisten dieser Art gefordert werden, dafs er:

1) sich auf den *reinen Satz* und auf die Ästhetik der Kirchenmusik in ihrem ganzen Umfange verstehe;

2) der ganzen mechanischen Behandlung der Orgel, seines Hauptinstruments, mächtig sei;

3) zweckmäfsige und der Kirche würdige Vorspiele, ausweichende Vorspiele (Zwischenvorspiele), Zwischenspiele, Nachspiele extemporiren und componiren könne; vergl. §. 4 und 5.;

4) den *Choral musterhaft begleite* (vergl. §. 3. *Choralbegleitung*). Wie viel diese Organisten durch ihr Beispiel auf weniger Gebildete oder sich erst als Organisten Bildende wirken können, weifs gewifs ein Jeder, der in diesem Fache einige Erfahrungen gemacht, besonders selbst Orgelspieler gebildet hat. Haben diese Organisten nur einigen Ruf als fertige Orgel- oder Pianofortespieler, so scheint den Schwachen Alles trefflich und nachahmungswürdig, das Gute, und noch mehr das Schlechte, namentlich das bunte, rasende und tolle Spiel, ihre Schnörkeleien, die Choralbegleitung in Form der Variationen u. s. w. Ohne hierzu die Fähig- und selbst Fertigkeit zu haben, suchen sie es nachzuahmen und verderben sich ihre Choralbegleitung. Der Nutzen einer *musterhaften* Choralbegleitung springt in die Augen und darf demnach nicht übersehen werden.

5) Er mufs eine Zeitlang über ein beliebiges oder gegebenes Thema im *Orgelstyle* zu phantasiren, auch wohl ein leichtes Fugen-Thema durchzuführen verstehn. Es kommt und sollte bei der Wahl eines solchen Organisten weniger auf Fertigkeit im Pianofortespiel, als vielmehr auf Fertigkeit in der Behandlung des Kirchen- oder gebundenen Styls gesehen werden. Denn es ist ja durch die Erfahrung hinlänglich bestätigt, dafs viele Organisten, die sehr fertige Clavierspieler sind, häufig sehr schlechte Orgelspieler sind, die Orgel wie das Pianoforte tractiren und geradezu Pianofortesätze auf der Orgel ausführen.

6) Er mufs mit der musikalischen Literatur und der *Geschichte der Musik* überhaupt, besonders aber des *Kirchengesanges* vertraut sein. Von jedem Gebildeten verlangt man wohl, sogar von Kindern in der Schule, dafs sie mit der Geschichte des Vaterlandes bekannt sind. Sollte denn nun ein Organist nicht so viel Bildung und historische Kenntnifs von dem haben, was sein Amt, seine Wirksamkeit, seine ganze Kunst, die Choralgesänge (-melodien), die Verdienste unserer Vorfahren, sein Instrument etc. betrifft?

7) Er mufs Kenntnifs von der *Orgel* und den einzelnen Theilen derselben besitzen. Jeder Organist, der seinem Amte mit Würde vorstehen und durch sein Spiel erheben will, mufs demnach a) die verschiedenen in der Orgel befindlichen Stimmen (Register) nicht allein zweckmäfsig zu gebrauchen, sondern auch zu *mischen* wissen [23]). Geschieht solches nicht nach Regeln, so entstehen Mifsverhältnisse, die dann oft auf das Ohr des Zuhörers einen unangenehmen und störenden Eindruck machen und die Würde des Orts, wie auch die der grofsartigen Orgel entweihen. Er mufs ferner im Stande sein: b) ein neues Werk zu beurtheilen; c) eine Orgeldisposition zu entwerfen und d) vorkommenden leichten Fehlern an der Orgel abzuhelfen.

8) Er mufs sich eine gute Methode beim Unterrichte im Fortepianospiele, im Orgelspiele, in der Theorie der Tonsetzkunst und wo möglich auch im Gesange angeeignet haben, um in seinem Wirkungskreise durch Lehre und guten Unterricht in der Musik den Standpunkt derselben nach Kräften heben zu können.

9) Er mufs eine Kirchenmusik nach einer bezifferten Generalbafsstimme, oder nach einer (wie man es jetzt vorschlägt) ausgesetzten Orgelstimme richtig accompagniren, auch diese Stimme nach Erfordern transponiren können und

10) die Bedeutung der meisten Kunstausdrücke der Musik wissen.

11) Er mufs mit den *alten Kirchentonarten* bekannt sein. Es ist sehr nachtheilig gewesen, dafs man diese seltsamen Tonarten die *alten* genannt hat. Dadurch hat man sich veranlafst gefunden, diesen wichtigen Theil der kirchlichen Musik in die Rüstkammer zu verweisen, und ihn als einen solchen zu betrachten, dessen genaue Kenntnifs den Organisten unserer Tage erlassen werden könne. Diese Meinung zu widerlegen, werde ich hierüber etwas mehr sagen und zugleich erklären, dafs, wenn allen Musikern die Kenntnifs dieser Tonarten entbehrlich ist, dem Organisten die Bekanntschaft mit denselben unumgänglich nothwendig sein und bleiben mufs. Ein Jeder kann sich leicht von der Nothwendigkeit überzeugen, wenn er unter vielen andern die Melodien: „Ach Herr! mich armen Sünder", „Christ lag in Todesbanden", „Christus, der uns selig macht", „Erschienen ist der herrliche Tag", näher betrachtet. Die erste scheint aus dem Anfange und Schlusse zu urtheilen, aus *e dur* zu gehen, allein es fehlt nicht nur die Vorzeichnung von dieser Tonart, sondern auch die ganze Behandlung hat nichts mit derselben gemein. Die in der zweiten herrschende Tonart hält man für *d moll*, wobei es aber auffallen mufs, dafs kein *b* vorgezeichnet ist, und auch in der Melodie keins vorkommt. Die dritte hält man für eine Melodie aus *g moll*, welches man zwar nach der Vorzeichnung aber nicht nach dem Schlusse glauben kann. Noch weniger ist endlich zu begreifen, warum bei der vierten, die aus *d* dorisch geht, gar nichts vorgezeichnet ist. Um sich dies erklären und diese Choräle in Absicht ihrer Tonarten richtig behandeln zu können, ist daher für jeden Organisten die Kenntnifs der alten Kirchentonarten unentbehrlich. Eine kurze Übersicht von diesen Tonarten findet man in der ersten Abtheilung dieses Werkes II. Abschnitt 3. Cap. §. 100. Endlich

12) sollte der Organist überhaupt ein nicht nur vielseitig musikalisch,

---

[23]) Die Kenntnifs der Register ist für den Organisten eben das, was Kenntnifs der Farben für den Maler ist.

sondern auch geistig gebildeter Mann sein und so viel Schulkenntnisse besitzen, dafs er den Inhalt und Charakter eines geistlichen Liedes zu fassen im Stande sei und diesen Charakter mit dem des Chorals vereint in Tönen darzustellen, wie auch denselben in dem Vorspiele und den Zwischenspielen auszudrücken vermöge. Dies setzt jedoch, wenn die Schilderung des Ausdrucks durch Töne Wahrheit durchwehen soll, voraus, dafs dem Organisten ein *wahrhaft kirchlicher Sinn* nicht mangele. Ohne disen *kirchlichen Sinn* wird er überhaupt die hohe Bedeutung seines Amtes nicht gehörig auffassen, in welchem er nicht sowohl das Ohr ergötzen, sondern das Herz zur Vernehmung des göttlichen Wortes vorbereiten und das aus demselben Eingedrungene befestigen und beleben soll. Ohne kirchlichen Sinn wird der Organist, ausgerüstet mit ausgezeichneter musikalischer Geschicklichkeit, oft mehr verderben, als der mittelmäfsige Spieler, dem dieser Sinn nicht mangelt. Er wird zwar das Ohr nie beleidigen, sondern im Gegentheil oft ergötzen; allein er wird, wenn sein religiöser kirchlicher Sinn die Gelenkigkeit seiner Finger nicht zügelt, die Aufmerksamkeit entweder auf sich kehren, was nicht sein soll, oder da Gefühle und Empfindungen für diese Welt wecken, wo auf den Himmel hingewiesen werden soll. Geprüft kann freilich dieser Sinn nicht werden, wohl aber gibt sich der Mangel desselben beim Organisten zu erkennen, wenn man durch sein Spiel wahrnimmt, dafs mehr die Eitelkeit, als der Diener Gottes und der Kirche auf der Orgelbank sitzt, wenn er während des Gesanges verschmähet im Gesangbuche nachzulesen, wenn er während der Predigt ein nachbarliches Gespräch anknüpft u. dgl. Möge daher der Organist, um den Charakter des Liedes auszudrücken, dabei *selbst empfinden* und, um *selbst* empfinden zu können, während des Spiels im Gesangbuche nachlesen; dann wird er auch in Andern am leichtesten richtig geleitete Empfindungen erwecken. Möge immer diejenige Stimmung, in welcher jener fromme Organist singt:

„Wenn ich die Orgel spiele,
Voll göttlicher Gefühle,
Und die Gemeinde singt
Dafs mir's im Herzen klingt, —
— — — So fühl' ich süfsen Frieden". —

in ihm wohnen, gewifs wird sein erhobenes Gefühl sich hier und da mittheilen; und wie es daher vom Redner gilt: „Was vom Herzen kommt, das geht zum Herzen", eben so kann man vom Orgelspieler sagen: „Wer aus dem Herzen spielt, der spielt auch in das Herz".

Um zum Schlufs noch zu zeigen, welche Kenntnisse von einem *Organisten* vor 100 Jahren verlangt wurden, theile ich eine Probe mit, die *Mattheson*, ein berühmter und gelehrter Mann seiner Zeit, abnahm, theils um manchem Leser Gelegenheit zu geben sich zu prüfen, ob er wohl Muth hätte, lieber einen solchen Kampf zu bestehen, theils der Seltenheit wegen [24]).

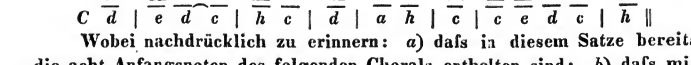
„Bei dem, Anno 1727, den 8. October, auf der Hamburgischen Domorgel angestellten Probespielen werden die Herren Candidaten sich belieben lassen:

[24]) Die Probe befindet sich wörtlich in dem seltenen Werke: *Johann Mattheson*, grofse Generalbafs-Schule. Oder der *exemplarischen* Organistenprobe, 2. Aufl. 1781, S. 36 in der Vorbereitung.

1) auf einem mäfsigen Stimmwerk des Rückpositives aus freiem Sinn ganz kurz zu präludiren, im Modo minori B anzufangen, und im Modo majori G aufzuhören, so dafs es ungefähr drei bis vier Minuten währe: mafsen die Präludien vornehmlich dazu dienen, dafs man mittelst derselben Zeit genau eintheilen, und mit guter Art aus einem Ton in den andern kommen möge. Es mufs aber nichts studirtes oder auswendig gelerntes sein.

2) Folgendes leichte Fugen-Thema auf das beste, im vollen Werk, so auszuführen, dafs die Mittelstimmen auch ihr Theil daran nehmen können, und nicht stets in den äufsersten gearbeitet werde:

Alla Breve



Wobei nachdrücklich zu erinnern: *a*) dafs in diesem Satze bereits die acht Anfangsnoten des folgenden Chorals enthalten sind; *b*) dafs mit der Risposta nicht die geringste Künstelei gesucht wird; *c*) dafs ein chromatischer Gegensatz füglich eingeführet, und also die Fuge verdoppelt werden kann, weil sie auch sonst zu *einfältig* ist; *d*) dafs sich der Hauptsatz auf zweierlei Art verkehren läfst; *e*) dafs rectum et contrarium allhier zusammengebracht werden und harmoniren können; *f*) dafs sich auch sonst verschiedene *nette* Einflechtungen mit dem Duce et Comite ganz nahe an einander vornehmen lassen u. s. w. u. s. w. So wenig inzwischen diese Anzeige Jemand binden, oder an einer bessern Erfindung hinderlich fallen solle, so zulänglich wird sie doch sein, einen Nachdenkenden auf die rechten Wege zu führen.

3) Den Jedermann bekannten und täglich gebräuchlichen Choralgesang, welcher im Thema schon angezeigt worden [25]), auf das andächtigste zu traktiren, einige Variations darüber anzustellen, absonderlich aber denselben auf zwei Clavieren, deren eines stark, das andere gelinde angezogen, mit dem Pedal in einer reinen, unvermischten, dreistimmigen Harmonie, ohne Verdoppelung des Basses, herauszubringen. Solches möchte sammt der vorhergehenden Fuge, in 11 bis 12 Minuten wohl gethan sein.

4) Eine Singarie, so wie sie einem absonderlich vorgelegt wird, mit dem Generalbafs rein und richtig zu accompagniren, auch dabei dann und wann das Pedal mit dem Untersatz, so wie im Manual das Gedackt, zu gebrauchen.

5) Aus dem Subjecto sothaner Arie einen kurzen Modulum zu ergreifen, und eine Nachahmung darüber in vollem Werk anzustellen, so dafs dieselbe entweder in der Form einer *Chaconne* oder einer freien Phantasie, gleichsam zum Ausgange, dienen könne. Diese beiden letzten Artikul erfordern ungefähr 10 auch 11 Minuten auf das höchste. Folglich wird eines Jeden Probe keine völlige halbe Stunde währen. Gott gebe seine Gnade dazu!

Diesem Aufsatze ist am obbenannten Tage ein Genüge geleistet worden, und sind der Herren Candidaten fünf gewesen, namentlich: Mr. *Lustig*, Mr. *Raubach*, Mr. *Brütt*, Mr. *Reimers* und Mr. *Schwentzer*. Wie ich nun in die Versammlung des Capitels gefordert, und um mein Videtur gefraget wurde, waren dieses meine Worte:

---

[25]) Es scheint der Choral: „An Wasserflüssen Babylon" gemeint zu sein.

Magnifice, Hochehrwürdige, Hochgelahrte Herren! Es hat Rev. Capit. meiner Wenigkeit die Ehre gethan, mich als einen Untersucher bei der abgelegten Probe zu bestellen, und fordert anitzo mein unmafsgebliches Gutachten über die Frage: *Wer es von den fünf Herren Candidaten* am besten gemacht habe? Ob ich nun gleich keinen einzigen verachten, viel weniger verwerfen kann, mafsen ein Jeder unter ihnen, seines Orts, und nach seiner Art, wohl einer Orgel vorzustehen vermögend ist, so mufs ich doch, wenn nach der Kunst und Geschicklichkeit allein geurtheilet werden soll, dieses Mal Mr. *Brütt* den Preis beilegen, dafs er am besten gespielt habe. Übrigens wünsche, dafs die bevorstehende Wahl so ausfalle, dafs Gottes Ehre, der Kirchen Aufnahm, und R. C. völliges Vergnügen dadurch befördert werden möge u. s. w.".

§. 3. *Choralbegleitung.*

„*Du spielst hier nicht für Dich;*
Du spielst für die Gemeine.
Dein Spiel erheb' ihr Herz,
Sei einfach, ernst und reine".

Wenn auch die Orgel schon weit früher existirte, so schreibt sich diejenige *Begleitung des Chorals* durch die Orgel, welche nicht nur den Gesang der Gemeinde leitet, sondern auch die Harmonie des Chorals vollendet, doch erst seit dem XV. oder XVI. Jahrhundert her. Bis dahin war einerseits wegen der Unvollkommenheit der Harmonie, und anderseits auch wegen der Unvollkommenheit der Orgeln selbst, für den Choral so gut wie gar keine *harmonische Orgelbegleitung* vorhanden [26]). Und heute noch wird bei den meisten Reformirten in der Schweiz und Holland, bei vielen Lutheranern in der Mark, Lithauen und dem gröfsten Theile in Rufsland unter Bekennern der evangelischen und griechischen Kirche, selbst an einzelnen Orten des evangelischen Deutschlands der Choral ohne Orgel, und dessen ungeachtet nicht überall unerbaulich, sondern wohl gar oft würdevoller und erbaulicher gesungen, als da, wo ihn eine zweckwidrige Orgelbegleitung entstellt. Als etwas unerläfslich Nothwendiges setzt daher der Choral eine Orgelbegleitung keineswegs voraus. Indessen bedarf es auch keiner weitern Erörterung, dafs durch eine Orgelbegleitung, wenn sie so beschaffen ist, wie sie sein soll und dem heiligen Zwecke entspricht, der Gesang einer Gemeinde erst Würde erhalte und Andacht erhebendes Gefühl errege [27]). Man findet diese Behauptung am besten dann bestätigt, wenn man in eine Kirche kommt, wo ohne Orgel gesungen wird. Welch ein elender, schleppender Gesang ist dies in den meisten Fällen! Wie unangenehm klingt es, wenn der Vorsänger, den die Natur nicht immer mit einer sonoren, angenehmen und dabei durchdringenden Stimme beschenkte, den letzten Ton einer Zeile lang aushält, und

---

[26]) Vergl. *erste Abtheilung* I. Abschnitt, 2. Capitel.

[27]) Ganz besonderer Meinung über *Orgelbegleitung* ist der übrigens in der Schweiz um Musikwesen und Gesangbildung in bürgerlicher und kirchlicher Hinsicht hochverdiente *Hans Georg Nägeli*. Namentlich sagt er unter andern in dem Werke: „Christliches Gesangbuch für öffentlichen Gottesdienst und häusliche Erbauung". Ein neues Choralwerk. Zürich 1828 — 29., in welchem er, wie überhaupt, auf einen vierstimmigen Kirchengesang dringt, folgendes: „*Nur* wo der Gesang schlecht ist, kann ihn die Orgel verbessern und verschönern; wo er gut ist, *da entstellt sie ihn*, indem der blofs sinnliche und minder schöne Orgelton den schönen geistigen Ton der Menschenstimme verwischt".

den ersten der neuen wieder um ein Viertel früher anhebt, um aus allen Leibeskräften es nur dahin zu bringen, dafs der Ton nicht gar zu sehr herabsinke!

Ist die Gemeinde nun vollends stark, da wird der Eindruck noch widriger; Jeder sucht sich seine eigene Stimme, die seinem Organe am angemessensten ist; Jeder ändert an der Melodie nach Gefallen u. s. w. Der Choralgesang würde daher ohne Hülfe der Orgel, besonders in unsern Tagen, wo so viele Glieder der Gemeinde nicht im Stande sind, die leichtesten Fortschreitungen der Töne in dem einfachsten Gesange rein und mit Sicherheit zu intoniren, — in ein unordentliches, einem gleichzeitigen ritardando und accelerando ähnliches Geschrei ausarten. Kurz — die Andacht würde unter solchen Umständen selten gehoben, meistens unterdrückt werden.

Da wir nun in den allermeisten evangelischen Kirchen Deutschlands, Dank unsern Vorfahren, Orgeln besitzen und deren häufiger Mifsbrauch ihren herrlichen Gebrauch doch unmöglich aufheben darf, so macht bei uns die Begleitung der Orgel zum Choralgesange einen grofsen Theil der Gottesverehrung aus und hat zum *Zweck*:

nicht nur zur Erhaltung im Tone und zur bessern Leitung für die den Choral anstimmenden und singenden Gemeinde, sondern auch zur Verstärkung der in dem heiligen Liede liegenden Empfindungen, wie zur Beförderung und Erhebung der Andacht zu dienen.

Erhaben und heilig ist der Zweck der Choralbegleitung; nicht Weniges, etwas Wichtiges soll sie leisten. Um diesem würdigen Zwecke aber auch zu entsprechen, mufs sie *gut*, *edel*, *würdevoll* und dem erhabenen Gegenstande *angemessen* sein; denn nur dann kann sie heilbringend für den Gottesdienst werden.

Wir wollen nun im Nachfolgenden sehen, wie und wodurch dieser Zweck erreicht werden kann und immer mehr erreicht werden sollte.

Der Organist kann den angegebenen Zweck erreichen:

1) *durch die Wahl des schicklichsten Tons zur Begleitung des Chorals.* Durch einen unschicklichen Ton, aus welchem der Organist den Choral begleitet, erschwert er der Gemeinde nicht nur das Singen, besonders bei langen Liedern, sondern trägt auch dazu bei, dafs der Choralmelodie der durch die Tonart gegebene eigenthümliche Charakter verwischt wird. Es ist daher unverantwortlich, wenn Orgelspieler, um ihre Fertigkeit im Transponiren zu zeigen, oder aus besonderer Vorliebe für diese oder jene Tonart, die im Choralbuche vorgeschriebene Tonhöhe und Tonart nach Belieben und ohne Grund verändern und den Choral bald *höher*, bald *tiefer* spielen. Spielt der Organist, in der Meinung, der Choral nehme sich höher besser aus, in einem zu hohen Tone, so kann die Gemeinde die Höhe der Melodie nicht erreichen, oder sie nur mit Anstrengung herausbringen. Häufig wird dadurch einerseits der Gesang zu einem Gekrächze und zu einem aus übermäfsiger Anstrengung der Stimme hervorgehenden Schreien der Gemeinde gemacht, anderseits werden viele Gemeindeglieder, wenn sie nicht ganz schweigen wollen, verleitet und veranlafst, statt der hohen Töne in tiefern accordirenden Tönen mitzusingen und so von der reinen Melodie abzuweichen. Nimmt hingegen der Organist den Ton zu tief, so setzt er dadurch ebenfalls die Gemeinde in Verlegenheit, wenn sie die Tiefe nicht erreichen kann. Es entsteht dann meistens ein elender,

schläfriger Gesang. Indessen ist dieser Fehler immer noch verzeihlicher, als der erste, weil erwachsene Personen, woraus die Gemeinde gröfstentheils besteht, gewöhnlich die tiefern Töne bequemer singen können, als die hohen. Freilich stehen in den Choralbüchern viele Melodien entweder zu hoch oder zu tief, je nachdem die Verfasser derselben vielleicht ihre Orgeln als Norm zur Tonbestimmung des Chorals annahmen, die aber wiederum gegen andere Orgeln zu hoch oder zu tief stehen können. Der verständige Organist mufs daher darauf sehen, dafs er die Mittelstrafse halte und den Hauptton so wähle, dafs die höchste Note nicht über $\overline{e}$ hinaus und die tiefste nicht unter $\overline{c}$ hinabgehe, wobei er jedoch die höhere oder tiefere Stimmung der Orgel nicht zu übersehen hat. Übrigens scheint es mir, da selbst auch bei Befolgung dieses Raths Mifsgriffe entstehen können, am besten zu sein, wenn es zu den Obliegenheiten des im 1. Capitel vorgeschlagenen *Provinzial-Musikdirectors* gehört, bei Revision der zu gebrauchenden Choralbücher (a. a. O. Nr. 3.) ebenfalls die Tonhöhe jeder Melodie mit Berücksichtigung der Tonhöhe der Orgel, für welche das Choralbuch bestimmt ist, festzusetzen.

2) *Durch einfachen und richtigen Vortrag der Melodie.* Die Melodie hat im Chorale die höchste Wichtigkeit für die singende Gemeinde. Sie mufs daher, um die Gemeinde nicht zu verwirren, ohne alle Veränderung mit der Orgel gespielt werden. Dies ist so einleuchtend, dafs man sich wundern mufs, wie manche Orgelspieler sich auch darüber hinwegsetzen können. Aber die dünkelhafte und luxurirende Sucht nach Veränderung, welche nicht satt an Variationen werden kann, weil ihr eine einfache, ruhig fortschreitende Melodie zu einförmig und ekelhaft ist, der man durch Vorschläge, Figuren, Zwischentöne, Triller, Doppelschläge u. dgl. aufhelfen zu müssen glaubt [28]), trägt die Schuld. Hier aber bedenke der Organist, dafs die Kirche nicht seinetwegen, sondern dafs *er* um der Kirche und des Gottesdienstes willen da ist und dafs es unmöglich ist, die Gemeinde, die zumal in unsern Tagen nicht einmal in den bekannten Choralmelodien sicher ist, in der vorgeschriebenen Tonfolge zu erhalten, wenn sogar die Orgel davon abführt, statt darauf hinzuführen, und nicht einmal in der Hauptstimme, in welcher jeder Ton gerade so wie er ist, die höchste Bedeutung hat, und verlangen kann, dafs ihm sein volles Recht angethan werde, — die Melodie auf's merklichste hervorstechen läfst. Durch die Freiheit des Organisten wird dann auch die Gemeinde veranlafst, die Melodien *unrichtig* zu singen und ähnliche Zwischentöne und Schnörkeleien anzubringen. Daher findet man sehr häufig, dafs die meisten Melodien entstellt sind, dafs hier und da ein falscher Ton, wohl gar eine falsche Zeile, sich in die Melodie eingeschlichen hat und üblich geworden ist. Als Beleg dienen die vielen Varianten, die in Choralbüchern aber noch mehr beim Gemeindegesange anzutreffen sind, und die mit dadurch entstanden sind, dafs der Organist nicht immer die richtige

---

[28]) Ich mufs hier des vor 50 Jahren erschienenen *Choralbuchs für Hessen* gedenken; dieses zeichnet sich nämlich von dieser Seite auf eine merkwürdige Weise aus. Nach der Vorrede, in welcher der Verfasser *(Johannes Becker)* dem geneigten Leser eines Breitern erzählt, „wie die Verzierungen erst den Kirchengesang angenehm machen", folgen sodann diese *a*) wie sie bezeichnet, und *b*) wie sie ausgeführt werden.

und einfache Melodie hervorstechen liefs. S. Capitel *Choralgesang*, auch Beilage Nr. 14.

3) *Durch eine gut gewählte, natürliche und passende Harmonie.* Die allermeisten Organisten haben die für den Kirchengesang höchst nachtheilige Gewohnheit, die einfache Harmonie zur Choralmelodie zu verändern. Welcher Spielraum ist hierdurch in einem der wichtigsten Bestandtheile des Gottesdienstes der Willkür, dem Zufalle eröffnet? Nach der beliebigen Laune des Kopfes und der Finger bilden sich oft, wie durch's Loos zusammengewürfelt, die Accorde, und diese Accorde sollen dann die Träger, die Leiter der Töne sein, mit denen die Gemeinde das Lob des Herrn singt! — Ganz besonders ist die simple und schlichte Begleitung gar nicht die Sache fertiger Orgelspieler. Gerade sie, die doch wohl den rechten Gebrauch ihres Instruments von dessen Mifsbrauch am besten zu unterscheiden wissen sollten, lassen, vielleicht unwillkürlich, vielleicht aus Überdrufs und Langweile beim Choralgesange ihrer Kunstfertigkeit in Händen und Füfsen freien Lauf, indem sie zu den Choralmelodien bald die Mittelstimmen, bald die Bässe oder beide zugleich in Achtel- oder Sechzehntheil-Noten fortbewegen lassen, und sich nicht nur in einem und demselben Liede für die verschiedenen Strophen verschiedener Bässe mit Accorden, sondern eine Menge Dissonanzen, ungewöhnliche Ausweichungen, barocke Fortschreitungen etc. erlauben, wodurch sie den einfachen Choralgesang ganz und gar verunstalten. Zwar finden sich in gedruckten Sammlungen von *J. S. Bach*, *Kittel*, *Umbreit*, *Krebs*, *Kellner*, *Oley*, *Rinck* u. A. dergleichen vierstimmig figurirte Choräle. Aber keineswegs sind diese zum Gebrauch beim Gottesdienste als Begleitung zum Gemeindegesange, sondern als Übung in der Behandlung von 4, unter Hände und Füfse vertheilten, obligaten Stimmen. Den Gemeindegesang mit solch *einem* Gewebe zu begleiten, scheint eine Hauptquelle jenes widerlich schleppenden und unordentlichen Kirchengesanges zu sein, den man hier und da mit Mifsvergnügen hört. Die der Musik unkundigen Mitglieder der Gemeinde wissen nicht, woran sie sich halten sollen; sie fangen an und setzen den Gesang fort, wie es Jedem gut dünkt, wodurch eben jenes Schwanken und Zerren im Gesange erfolgen mufs. Unstreitig wird durch diese unrecht angebrachte Kunst der rechte Zweck verfehlt. Und doch, man denke sich nur, glauben sehr viele Organisten, durch diese Umstaltungen und Variationen in der Harmonie etwas recht Löbliches zu leisten, da es eine ziemlich allgemein verbreitete Meinung ist, man könne dadurch die Wirkung der Worte des Liedes ungemein erhöhen. Daher ist schon oft mündlich und schriftlich gelehrt, ein tüchtiger Organist solle Harmonie nach dem Inhalte des Liedes wählen, da in unsern Gesangbüchern viele Lieder von den mannichfaltigsten Inhalte nur eine Melodie haben. Diesem Übelstande will ich nun keineswegs das Wort reden, ob es gleich bei weitem nicht so schlimm damit ist, als man es macht. Aber es scheint mir, um mild zu urtheilen, höchst sonderbar, dafs man ein kleines Übel, welches ganz gewifs nur den allerwenigsten Gemeindemitgliedern bemerkbar ist, beseitigen will, und in ein viel gröfseres geräth, das den ganzen Choralgesang in ein unmusikalisches Geplärre verwandelt; besonders aber ist es abgeschmackt und höchst lächerlich, wenn der Organist durch seine Orgelbegleitung zu *malen*, d. h. Worte und Gegenstände durch Töne auszudrücken sucht [29]). Und selbst den Fall gesetzt, beides geschähe nicht,

so ist es mit den beliebten *Veränderungen* der Harmonie eine gar mifsliche Sache, da schwerlich die meisten Organisten im Besitze solcher musikalischen Kenntnisse und solcher allgemeinen Bildung sind, dafs man ihnen dergleichen Abänderungen getrost anvertrauen dürfte. Wie gräulich manche, selbst für tüchtige Orgelspieler gehaltene Organisten darin verfahren, wird jeder Beobachter des Kirchengesanges zu bemerken wohl einmal Gelegenheit gehabt haben. Nun ist zwar nicht zu läugnen, dafs diese Freiheit einen harmonieverständigen Organisten vor dem Überdrusse am ewigen Einerlei schützen müsse, weil nicht nur seine Phantasie dabei interessirt und unterhalten wird, sondern auch seine religiösen Gefühle, wenn er deren beim Spiel hat und nähren will, dadurch allerdings immer neu belebt und verstärkt werden müssen. Um so weniger aber möchte dies letztere der Fall auch bei den Gemeindegliedern sein. Erregten diese chromatischen Bässe, diese Dissonanzen, die Rückungen u. dgl. auch wirklich ihre Aufmerksamkeit: so wäre das um so schlimmer. Denn bekanntermafsen pflegen die meisten Mannspersonen, nach ihrer Art, den Bafs oder Tenor zum Chorale zu singen, den sie sich bei immerkehrender Harmonie nach gerade angewöhnt haben. Wo sollen sie nun aber mit ihren gewöhnlichen Tönen hin, wenn der Organist so entlegene Wege einschlägt? Oder, wenn sie nach ihrer alten Gewohnheit fortsingen, was würde für eine Disharmonie entstehen? Die Eitelkeit der Organisten würde den Triumph haben, dafs sie die Köpfe nach der Orgel zu drehten. Die Andacht und Aufmerksamkeit auf den Inhalt der Worte würde aber sicher auch bei allen denen gestört werden, die er auf seine Kunst aufmerksam gemacht hätte. Das Höchste, was er erreichen könnte, wäre, dafs die Gebildetern schwiegen und horchten, — dafs mithin für diese die Kirche zu einem Concertsaale würde, und die Ungebildetern stutzten, sich ärgerten und blind fortplärrten oder vielleicht recht derb an zu schreien fingen, um nach ihrer Meinung den herausgekommenen Organisten wieder in richtigen Gang zu bringen. Zu jenem Zweck, für seine eigene Empfindung, würde er am besten thun, er läse aus dem vor ihm liegenden Gesangbuche den Choral der singenden Gemeinde nach. Dies würde seinem Herzen wohl thun und ihn am besten vor Langweile schützen. Wer also

---

29) Welche gewaltige Mifsgriffe geschmacklose Organisten in diesem Stücke oft thun können, davon habe ich aus *Türk's* „Pflichten eines Organisten" oben pag. 214 Anmerk. 71 einige Beispiele erzählt. Hier noch einige auffallende Züge. Ein Organist spielte jedes Mal bei dem Worte *Himmel* eine Octave höher, und bei *Hölle* ganz in der Tiefe, um das Hohe des Himmels und das Tiefe der Hölle der Gemeinde recht fühlbar zu machen. — Ein Anderer setzte bei dem vorkommenden Worte *Donner* allemal beide Füfse auf das Pedal und drückte so viel Töne nieder, als er mit denselben erreichen konnte — Ein Anderer machte einstmals bei den Worten: *An, hinan die Glaubensleiter klett're mit geschwindem Lauf* etc. vom tiefsten Ton des Pedals an, dann durch das ganze Manual bis zum höchsten Tone desselben einen Lauf, um das Klettern auszudrücken. — Ein Anderer schwieg bei den Worten: *Wenn dort die Wissenschaft einmal wird aufhören* etc. mit der Orgel ganz und zog bei den Worten: *Du bist mein Licht, mein Stern* etc. sogleich den Cymbelstern. — Wieder ein Anderer liefs bei den Worten: *liegst blafs entstellt, bebend an der Erde* etc. auf der Orgel kurz abgestofsene Töne hören, um das *Zittern* und *Beben* zu versinnlichen, und machte zur Weihnachtszeit nach der Zeile: *Vom Himmel hoch, da komm' ich her* etc. jedes Mal einen schnellen Lauf vom obersten Ton des Manuals bis zum tiefsten u. s. w.

den bemerkten Unfug aus Erfahrung kennt und die Beobachtung gemacht hat, dafs die Gemeinde fest und sicher mitsingt, wenn sie ihre einfachen und natürlichen, hingegen schwach und unstät, wenn sie zweifelhafte und unnatürliche Harmonien vernimmt, dem mufs es einleuchtend sein, dafs es sich nicht berechnen läfst, wie unendlich unser Kirchengesang an edler Einfalt und Erhabenheit gewinnen würde, wenn alle Organisten die Choräle Note für Note so spielten, wie sie in dem vom *Provinzial-Musikdirector* (s. I. Capitel.) redigirten und ihnen übergebenen Choralbuche ausgesetzt sind, wenn dieses strenge Festhalten am Notenblatte allgemein anbefohlen, und dadurch der schülerhaften, oder vielmehr recht eigentlich blasphemirenden Verstümmelung und Zersetzung der schönsten Choräle vorgebeugt würde. Der Grund, aus welchem man den Choral durch feststehende solide Stimmenführung in der Harmonie der Laune, Willkür und Ungeschicklichkeit des Organisten zu entnehmen für nöthig finden mufs, ist kein anderer, als: weil Choral und Orgel nicht für den Organisten, sondern Orgel und Organist sammt dem Choral für die Gemeinde da sind, d. h. damit der Gesang und das Orgelspiel in der Einheit der Form und des Geistes bestehe, welche zur Erbauung nothwendig und dem Ernste der Sache angemessen ist. Mit grofsen Buchstaben möchte daher zur Beherzigung folgender Satz aus dem von *Kocher*, *Silcher* und *Frech* herausgegebenen Choralbuche an jeder Orgel angeschrieben stehen: „Wenn die Gemeinde anstimmt, so soll dieses Instrument in den Hintergrund treten, der Gesang der Menschenstimmen soll herrschen und die Orgel dienen, tragen, unterstützen, mit selbst verläugnender Bescheidenheit wirklich und wahrhaftig nur begleiten, und sich dem Gesange dergestalt anschmiegen, dafs sie selbst nur mitsinge und der Unterschied zwischen ihren Tönen und den Tönen der Menschenstimmen so viel als möglich verschwinde". Wenn der Choral ein *Volkslied* ist, zu einem Volksliede aber nur eine dem Volke fafsliche Harmonie pafst, so ergibt sich aus dieser Bestimmung und Beziehung des Chorals zur Gemeinde für dessen Stimmensetzung die Hauptregel, dafs *diese so einfach als möglich* sei; was nichts anders heifst, als, dafs sich die Harmonie möglichst in den einfachen Hauptaccorden fortbewege und die einzelnen Stimmen möglichst in gleichen Zeittheilen mit einander fortschreiten. Kaum darf wohl bemerkt werden, dafs diese Regel ebenfalls für die Grundlage der gesammten Harmonie, für den Bafs oder das Pedal gilt; denn häufige Zwischenklänge und Durchgangsnoten im Pedale schaden ganz unbestreitbar der Gravität und harmonischen Bedeutsamkeit des Chorals; sie bringen statt des deutlichen schönen Verhallens seiner durch grofse Luftschwingungen kräftigen Töne, ein dumpfes, undeutliches Brummen und Getöse hervor, wodurch ganze Stellen der Melodie wie mit einem Schwamme ausgelöscht werden. — Um die Nothwendigkeit dieser Forderungen und die Schlechtigkeit des Gegentheils durch Beispiele zu beweisen, theile ich in der Beilage Nr. 14. einige Choräle mit, welche das Beispiel einer elenden, würdelosen und verkünstelten Behandlung des Chorals liefern, in der Nr. 15. aber einige, welche durchaus so und nicht anders gespielt zum Muster der Nachahmung kirchlicher Simplicität und antiker Erhabenheit im Chorale empfohlen werden können. Die angeführten Beispiele werden über das Gesagte klares Licht geben.

4) *Durch eine dem Charakter des Chorals angemessene Bewegung oder Taktmäfsigkeit.* Das Lied: „Nun danket alle Gott" erfordert im Allgemei-

nen, seinem Inhalte nach, eine etwas lebhaftere Bewegung, als das: „Es wolle Gott uns gnädig sein". — Doch mufs dies Mafs in beiden nicht überschritten werden. Wird die Melodie zu geschwind gespielt, so verliert sie ihre Würde und man vergifst, dafs man im Gotteshause ist; wird sie zu langsam gespielt, so entsteht ein erbärmlich schleppender und schläfriger Gesang. Die goldene Mittelstrafse mufs der verständige Organist wohl zu treffen wissen. Das Gefühl mufs sie ihm angeben. Nur darf er auch wieder nicht aufser Acht lassen, dafs er die Gemeinde *begleiten* soll. Darum dürfte freilich jener alte Vers:

Dafs den Gesang dein Spiel
Nicht in Verwirrung bringt,
So halte manchmal ein
Und *spiele, wie man singt!*

gerade nicht wörtlich zu empfehlen sein, wenn auch jener Spruch eines wackern Organisten immerhin gelten könnte:

„*Ein Ohr für die Gemeinde und eins für die Orgel*".

Denn die Gemeinde singt in jeder Kirche eine und dieselbe Melodie hier geschwinder und dort langsamer. Besonders wird man finden, dafs in einer grofsen Kirche und bei einer zahlreichen Versammlung der Choral jederzeit langsamer, als bei einer minder zahlreichen Gemeinde gesungen wird, weil die gröfsere Tonmasse sich schon ihrer Natur nach langsamer bewegen mufs, als die minder grofse. Es wäre daher Eigensinn zu nennen, wenn der Organist ein Zeitmafs wählte, das er in einer andern Gemeinde gehört hätte. Der Choral, obschon, einer mit dem andern verglichen, ein jeder einen für sich bestehenden Charakter und eine verschiedene innere Quantität seiner übrigens gleichen Taktnoten hat, hat doch nicht die Taktmäfsigkeit, wie ihn ein anderes musikalisches Werk im Kirchen- und Kammerstyle besitzt, also auch nicht eine eigentliche Eintheilung der kurzen und langen Sylben oder ganzen und halben Taktnoten. Darum wird man auch nicht die Gemeinde eine lange Sylbe länger, als eine kurze, sondern, mit Ausnahme des Schlusses, eine Sylbe so lang als die andere singen hören. Z. B. es wird nicht gesungen: Nun danket alle Gott, sondern: Nun danket alle Gott. Nothwendig ist gerade diese Einrichtung nicht, doch ist sie zweckmäfsig, weil der Choral von der ganzen Gemeinde gesungen werden soll, der man doch eine richtige Eintheilung des Gewichts nicht allgemein zutrauen dürfte. Der Choral ist Volksgesang geworden, und dem Volke in dieser Gestalt viel leichter. Daher ist es begreiflich, dafs ein Organist nicht auf einen bestimmten Takt rechnen, sondern sich darin nach der Gemeinde richten mufs. Es liegt also klar am Tage, dafs der Organist bei den einzelnen Taktschritten des Chorals sorgfältig auf die Gemeinde hören, und zu Nutz und Frommen der Gemeinde ohne alle Rückungen, ihr Sylbe für Sylbe folgen müsse. Nur wo die Gemeinde nicht gleichförmig singt, wo sie eilt oder wo sie den Gesang zerrt, da darf er sie nicht allein *begleiten*, sondern da darf er, da kann er, ja da *mufs* er sie auch *leiten*. Ihr *Führer* und *Leiter* kann der Organist dadurch werden, wenn er von Sylbe zu Sylbe, von Accord zu Accord, genau, aber in gemäfsigten halben Taktnoten den Choral vorträgt und dadurch jene gewünschte Regelmäfsigkeit und Gleichförmigkeit auf

die fühlbarste Weise hervorhebt. Die Gemeinde wird sich in kurzer Zeit an dies gleichförmige Spiel gewöhnen, das der Organist derselben auch dadurch noch bemerklicher machen kann, wenn er die Bafsnoten im Pedale, zwar zu gleicher Zeit, aber mit Ausnahme der letzten Note jeder Zeile des Ruhepunktes, etwas kürzer antritt, etwa so wie in der Beilage Nr. 16. gezeigt ist. Dieser Bafs thut bei der Gemeinde gerade die Wirkung des Violons im Orchester. Er hält das Ganze in Schritt und Ordnung, bringt eine Gleichförmigkeit und eine Art Taktmäfsigkeit in den Gesang, der sich mit der Orgel gemeinschaftlich in einem harmonischen Chore, gleichsam schwebend fortbewegt, so dafs man ihn mit Vergnügen anhören mufs. Sollte diese Vortragsart im Pedale nicht zum Ziele führen, so möge der Organist die *abstofsende Spielart*, d. h. diejenige Spielart, wo die Hand von einem Accorde zum andern ohne sehr merkliche Pause gehoben, folglich ein Accord nicht an den andern gebunden wird, das fast nur ausschliefsend in der katholischen Kirche gebräuchlich ist, mehr oder weniger anwenden, auch wohl nebenbei den Choral wenigstens stellenweis so vortragen, wie wir eben vorschlugen, das Pedal zu spielen. Durch den einseitigen Gebrauch der *verbindenden* (schleichenden) *Spielart* in der evangelischen Kirche ist ja eben der Choralgesang so ungleichförmig, so schleppend und schneckenartig geworden, dafs jedes Lob- und Danklied im Vortrage zu einem Bufs- und Sterbeliede geworden ist. Darum würde jene *abstofsende* Spielart, die überdies bei Lob- und Dankliedern an ihrer Stelle ist, das beste Mittel sein, den Gemeindegesang richtig zu *leiten* und in einer gewissen Gleichförmigkeit zu erhalten. Freilich mufs überhaupt die *Leitung* von Seiten des Organisten con discrezione geschehen. Erzwingen läfst sich eine gleichmäfsige Bewegung auf einmal, besonders bei einer verwöhnten Gemeinde, nicht. Doch wird sie sich nachgerade, wie ich aus Erfahrung versichern kann, bald an die vom Organisten angegebene, angemessene Bewegung gewöhnen. Der Organist höre daher auf die Gemeinde, gebe anfangs etwas nach, und ruhe nicht eher bis er den Sieg davon getragen hat. Der störende Übelstand, den man oft mit widerlichem Gefühle wahrnimmt, dafs die Gemeinde entweder schon mit der Zeile fertig ist, während der Organist erst einen halben Takt später kommt, oder dafs die Gemeinde noch einige Töne nachsingt, indem der Organist schon das Zwischenspiel zur folgenden Zeile macht, wird dann von selbst gehoben sein [30]). Ohne Beobachtung einer gewissen Bewegung wäre ja sonst der Choral die einzige Musik, die in ihrem Gange regellos hin und her fahren und sich in ihrem Gesange unaufhörliche Störungen und Verderbnisse für ihre Wirkungen selbst bereiten müfste, und

[30]) In einer sehr grofsen Kirche und bei einer zahlreichen Versammlung scheint dieser Uebelstand dann gar nicht zu beseitigen zu sein, wenn die Orgel dem Altare gegenüber steht. Die Hälfte der Versammlung, die dem Altare näher steht, singt, die Orgel selbst beim vollen Werke nicht vernehmend, anders, wird früher oder später mit der Choralzeile fertig, als die, welche der Orgel näher steht und welche mit der Orgel singt und auch nur vom Organisten gehört werden kann. Defswegen scheint mir die Stelle der Orgel in einer grofsen Kirche sehr zweckmäfsig zu sein, wo die Orgel in der Mitte der Kirche, vielleicht der Kanzel gegenüber erbaut ist, wie ich diese Einrichtung in einigen Erfurter Kirchen getroffen habe. Auch habe ich bemerkt, dafs die Orgel, je tiefer sie in der Kirche erbaut ist, desto wenig r, und je höher, desto mehr wirkt.

das noch dazu in der Kirche, also da, wo sie ihren höchsten Einfluſs auf das Menschenherz bewähren soll.

Den oben ausgesprochenen Zweck der Orgelbegleitung zum Choralgesange, wie auch den eben angeführten Punkt, kann der Organist endlich

5) erreichen: *durch eine zweckmäſsige Wahl und Zusammenstellung der Register.* Soll das Choralspiel nicht ein einförmiges, empfindungswidriges Herleiern sein, so muſs der Organist, wie wir schon §. 2. dieses Capitels von ihm gefordert haben, nicht allein die Register der Orgel nach ihren verschiedenartigen Charakter zweckmäſsig zu gebrauchen und zu wählen, sondern sie auch in einem gehörigen Verhältnisse zu einander zu mischen oder zusammenzuziehen verstehen. Kann er dies nicht, so wird es kommen, daſs er unserm Ohre Töne zu hören gibt, welche mit den Empfindungen unsers Gemüths in einem wunderlichen Widerspruche stehen. Er greift uns durch erschütternde Töne an, wenn wir ein wehmüthiges Lied anstimmen wollen; er läſst matte Töne erschallen, wenn ein feierlicher Hymnus gesungen werden soll; er zerstört den Geist, welcher in dem Inhalte des Gesanges liegt; weit entfernt, mit seinem Spiele in dem Geiste, in welchem die Predigt endigt, fortzufahren, hebt er vielmehr die Gedanken auf und bricht die Empfindungen ab, welche durch den Vortrag des Predigers hervorgebracht worden, und macht aus der gottesdienstlichen Feier, welche ein in sich zusammenhängendes Ganzes sein soll, ein buntes Allerlei, dem es an Einheit und bestimmtem Charakter fehlt. Da nun unstreitig durch eine richtige Wahl und durch eine geschmackvolle und umsichtige Combination der Register, so wie auch der Claviere, eine ungemeine Abwechselung sowohl zur festen Leitung und sichern Begleitung des Choralgesanges, wie zur Beförderung seines charaktermäſsigen und empfindungsvollen Vortrags benutzt werden können, so leuchtet die Nothwendigkeit ein, daſs in allen Schullehrer-Seminarien die Zöglinge neben Kenntniſs von der Structur der Orgel, besonders auch eine theoretisch-praktische Anweisung zum Registriren erhalten müssen, wenn es ferner auch mit diesem Punkte besser werden soll. Denn sind sie bekannt mit den verschiedenen Arten der Orgelstimmen, und zwar hinsichtlich ihrer Tongröfse, ihres Klanges, ihres Charakters und ihrer Wirkung, zugleich auch mit den Regeln wie, wo, womit und wann sie gebraucht werden können, so werden sie sich in ihrem künftigen Amte als Organist gewifs zu helfen wissen, besonders wenn sie, da die Einrichtung, die Disposition, die Anzahl und Güte der Register der Orgeln sehr verschieden ist, ihr Werk genau untersuchen und durch Erfahrung lernen, welche Register in demselben am besten zusammenklingen. Meine Absicht kann daher hier nicht dahin gehen, eine Anweisung zum Registriren [31]) geben, viel weniger genau bestimmen zu wollen, welche Register

[31]) Anleitungen dazu findet man fast in allen Orgelschulen, so wie auch in mehren Schriften über Orgel und Orgelbau; Andeutungen hierzu geben auch: *Türk's* „Pflichten eines Organisten"; *Becker's* „Rathgeber für Organisten" etc.; *Klipstein's* „Rath- und Hülfsbuch" etc.; „die musikalische Liturgie" von *F. T. Rohleder; W. Schneider's* „Hülfsbuch beim musikalischen Kirchendienste"; dessen: „Was hat der Orgelspieler bei kirchlichen Gottesverehrungen zu beobachten"? u. a. W. — Eine treffliche Methode, wie die Kunst zu registriren zu lehren sei, gibt das 2. und 3. Hft. des IV. Bandes der Eutonia von *J. G. Hientsch.*

in diesem oder jenem Falle gebraucht werden müssen, sondern sie kann keine andere sein, als kurz zu zeigen, worauf der Organist Rücksicht nehmen müsse, wenn seine selbst *richtige* Wahl und *richtige* Zusammenstellung der Register *zweckmäfsig*, d. h. dem Zwecke der Choralbegleitung durch die Orgel entsprechend, genannt werden soll. Meiner Meinung nach kann das richtigste Registriren nur dann *zweckmäfsig* genannt werden, wenn es

a) Rücksicht auf die Stärke der Gemeinde nimmt. Unterläfst der Organist dies, so wird er nicht nur bei schwach gezogener Orgel eine starke Versammlung nicht im Tone erhalten können und wird zu einem schwankenden Choralgesange Anlafs geben, sondern er wird auch bei stark gezogener Orgel eine schwächere Versammlung betäuben, und, da er durch sein starkes Spiel die Gemeinde selbst nicht hören kann, ebenfalls Ungleichförmigkeiten veranlassen, besonders aber die Gemeinde zum häfslichen Schreien verleiten, weil nun einmal der gröfste Theil der Sänger sich selbst gern singen hört und den Sturm der Orgel zu überbieten sucht. Vorzüglich wird in kleinern Gemeinden am stärksten geschrien, weil da die Orgel am kräftigsten durchdringt. Der Organist wird daher, in der Regel immer auf die Stärke der Gemeinde Rücksicht nehmend, den guten Gesang in den meisten Fällen nicht stören. Nur dann dürfte vielleicht ausnahmsweise bei einer schwächern Gemeinde ein starkes Registriren zu dulden sein, wenn die Gemeinde falsch sänge, oder bei Concentration der Empfindung bei einem Schlufsverse, welcher gleichsam eine Recapitulation des Liedes, einen Entschlufs und dergleichen ausdrückt. Würde dies aber zu häufig und am unrechten Orte geschehen, wie z. B. bei *jedem* letzten Verse es die Mode so mit sich bringt, so wird — um der Gewohnheit willen — auch dann der Organist seinen Zweck verfehlen. — Sodann wird das Registriren *zweckmäfsig* genannt werden können, wenn er

b) Rücksicht nimmt auf den Inhalt des Liedes. Dafür gibt ihm folgender Vers eine treffliche Lehre:

„Stets mufs der Orgel Ton
Zum Liedes-Inhalt passen,
D'rum lies das Lied erst durch,
Um seinen Geist zu fassen".

Lieder also, die von Geduld im Leide; Sanftmuth, Betrachtung des Todes handeln, Lieder die an Bet- und Bufstagen, bei Communionen, Begräbnifs- und Passionsandachten gesungen werden, mit dem vollen Werke zu begleiten, damit Alles mit voller Kraft abgeschrien würde, wäre doch baarer Unsinn. Eben so thöricht würde es sein, an Jubel- und Dankfesten und andern religiösen Freuden- und Feiertagen, den Choralgesang mit sanften und dumpfen Registern begleiten zu wollen. Der Organist, der sich auf sein Instrument und auf den Ausdruck der Empfindungen verstehen will, mufs daher eine solche Registrirung wählen, welche der Bezeichnung des charaktermäfsigen Ausdrucks der Empfindungen, die der Choral erweckt oder unterhält, möglichst entspricht und welche den gefühlvollen Zuhörer durchaus nicht in einer schwankenden oder zweideutigen Stimmung läfst. Er mufs die Stimmen registriren, wie es der Geist des Liedes und seiner Melodie nach ihrer musikalischen Eigenthümlichkeit, wie es der Inhalt und Ausdruck der Predigt, der Charakter der jedesmaligen Liturgie, wie es Zeit, Gelegenheit, Umstände und überhaupt

die Bedeutung des Tages jedes Mal erfordern. Dies berücksichtigend ziehe er zu Strophen von traurigem Inhalte, *sanfte und dumpfe*, zu freudigem Inhalte *stärkere*, *helle und heitere* Stimmen. Mit dieser Art von Ausdruck sympathisirt jeder Bauer. Hiervon Gebrauch zu machen ist Pflicht für jeden Organisten.

§. 4. *Das Zwischenspiel.*

„*Gewohnheit macht den Fehler schön,*
Den wir von Jugend auf gesehn".

Die Einführung der Zwischenspiele hat wohl einen ganz natürlichen Grund, ob sie schon (auch in Rücksicht der Bewegung) etwas, dem Chorale an und für sich sehr Fremdartiges haben. Der ursprünglich langsame Gang des Choralgesanges machte Ruhepunkte zur Erholung nöthig, und um die, eben daher entstehenden Lücken auszufüllen, leiteten wahrscheinlich die Vorsänger, ehe die Orgeln eingeführt waren, von einem Ende des Verses bis zum Anfange des nächsten mit einem oder ein paar Tönen über, so wie es noch jetzt häufig bei Vorsängern, wenn sie ohne Orgel den Gesang leiten, gebräuchlich ist. Als nun die Orgeln allgemeiner eingeführt wurden (so denke ich mir ihre Entstehung), suchte man diese Gewohnheit des Vorsängers auch auf der Orgel anzuwenden und füllte die Pause, welche von einer Verszeile zur andern gehalten wird, durch willkürliche Zusätze, *Zwischenspiele* (Interludien, Interludia) genannt, aus. Ob sie nun gleich hiernach nicht wesentlich für den Choralgesang nothwendig sind, so hat man sich ihrer doch allezeit angenommen und diese Orgelsätzchen für nöthig gehalten, um, wie man behauptet, der Gemeinde in den Ton, in welchem die folgende Choralzeile anfängt, einzuhelfen, um die Lücke, die zwischen dem Schlusse und Wiederanfange des Gesanges entsteht, mit charakteristischen, den Ausdruck verstärkenden Tönen auszufüllen und um überhaupt dem Chorale durch die Verbindung der einzelnen Zeilen und Strophen eine angenehme Rundung und Schweifung zu geben. Durch die förmliche Einführung dieser fremdartigen Zuthaten hat sich demnach unser Ohr so sehr an dies alte Herkommen gewöhnt und verwöhnt, dafs man sich kaum im vorigen Jahrhunderte, wo bereits die Zwischenspiele als ein Tummelplatz, um Fertigkeit, und Gott weifs was noch, zu zeigen, angesehen wurden, — über die gewöhnliche Meinung hinwegzusetzen getraute. *Türk*, *Vierling*, *Hiller* u. A. haben sich zwar durch Lehre und Beispiel bemüht, sie zu verbessern, doch aber ihre Verabschiedung nicht gewünscht. Erst im laufenden Jahrhunderte, in welchem so mancher alte Unfug beseitigt ist und manche alte Irrthümer freier beleuchtet sind, hat man sich mehrfach auch gegen diesen Unsinn, den die allermeisten Organisten unter dem Namen *Zwischenspiel* an den Tag legen, hart ausgesprochen und geradezu die gänzliche Entfernung der Zwischenspiele, als einen grofsen Schritt zur Verbesseruug des Kirchengesanges, vorgeschlagen [32]). Ohne Zweifel hatte der häufige Mifsbrauch derselben Viele veranlafst, gegen sie in die Schranken zu treten, da der Gebrauch springender, laufender, oft aus weltlichen Melodien ent-

[32]) Vergl. *Fr. Kefsler* „der musik. Kirchendienst" 1832; *Gottfr. Weber* in der „Cäcilia", IV. Bd.; „*Rathgeber* für Organisten" von *C. F. Becker*; „Handbuch des Organisten" von *Fr. Schneider*, II. Th.; „*allg. musik. Zeitung*", 1827, S. 512; „*Eutonia*", 1. Bd. 3. Hft.; „*Evangelische Kirchenzeitung*", Nr. 44., 1830.

lehnter und mit geschmacklosen Trillern und andern Verzierungen durchflochtener Zwischenspiele, gleichviel in Dank- oder Bufsliedern, keineswegs geeignet war zur Erhöhung der Andacht zu dienen, vielmehr als eine wahre Entheiligung des Gottesdienstes angesehen werden mufste. Nun kenne und verehre ich wohl die Bemühungen, welche sich *Werner*, *C. F. Becker*, *Frantz*, *Rinck*, *Fr. Schneider*, *Rohleder*, *Fischer*, *Wilh. Schneider*, *Güntersberg*, *Schreyer*, *Natorp*, *Kefsler*, *Herrmann*, *Hientsch*, *Kallenbach*, *Gläser*, *W. A. Müller*, *Klipstein*, *Zschiesche* u. v. A. um Verbesserung derselben gegeben haben, doch haben sie, meiner Erfahrung gemäfs, bei weitem nicht so gefruchtet, als es möglich gewesen wäre. Denn sonst in jedem Betracht schätzenswerthe Organisten vergessen sich bei den Zwischenspielen, treiben Unfug, vergnügen nur sich und stören die Gemeinde. Wie unpassend und schlecht hingegen die Zwischenspiele sehr häufig bei gewöhnlichen Organisten und bei Anfängern ausfallen, das weifs Jeder, der sie nur einigermafsen beobachtet hat. Und selbst die Zwischenspiele von Organisten, die Kenntnisse mit Geschmack verbinden, erhöhen, nach meinem Gefühle zu urtheilen, den Ausdruck nicht, sondern schwächen ihn; denn die allermeisten stechen zu sehr gegen die feierliche Accordenfolge ab und unterbrechen die Einheit des Chorals.

Nach dem Gesagten käme es daher auf 2 Punkte an, nämlich zu untersuchen: *ob die Zwischenspiele ganz wegzulassen* — wo nicht — *unter welchen Voraussetzungen sie zulässig sind.*

Was den ersten Punkt betrifft, so stimme ich mit voller Seele ebenfalls dafür, diese Zwischenspiele gänzlich abzuschaffen. Denn diese Zwischensätzchen, als *fremdartige* und unwesentliche Zuthaten zum Chorale, gehören, wie schon berührt, keineswegs zu ihm und haben ursprünglich nicht dazu gehört. Die Verfasser der alten Melodien haben demselben auch keine hinzugefügt, sondern, wenn sie schon üblich waren, der Willkürlichkeit und dem Gutdünken des den Choral Vortragenden überlassen, was sie als solche demselben beimischen wollen. Als fremdartige, unwesentliche, willkürliche Zuthaten, die eher den Choral verstellen, als ihn heben, können sie daher füglich und unstreitig unbeschadet der Würde des Choralgesanges gänzlich weggelassen werden. Denn ihr Mangel wird ja da, wo ohne Orgel gesungen wird, gar nicht bemerkt. Und ist die Gemeinde an ihre Weglassung gewöhnt, so entbehrt man sie auch da, wo sonst der Choralgesang mit der Orgel begleitet wird, sehr leicht. Der angebliche Zweck, den die Zwischenspiele erfüllen sollen, ist kein hinlänglicher Grund, der für die Nothwendigkeit der Beibehaltung derselben genügend spricht. Denn *die Pause*, die sie ausfüllen sollen und die wiederum ihre Weglassung bewirkte, würde gar nichts Störendes, sonders im Gegentheil etwas sehr Feierliches, Würdiges und Erweckliches haben, und *das Hinleiten* auf den Ton, den die Gemeinde in der folgenden Zeile anfangen soll, ist etwas Unnöthiges und Überflüssiges, weil 1) die Gemeinde den Choral kennen mufs und auch kennt, wie sie dies oft schon dadurch zeigt, dafs sie, wenn der Organist im Zwischenspiele kein Ende finden kann, die Zeile ohne Hülfe des Organisten anfängt; 2) die Melodie und Harmonie auch nie so fremdartig eintritt, dafs dazu eine Einleitung nothwendig wäre; und 3) weil es überhaupt mit dem *Hinleiten* auf den anzufangenden Ton eine mifsliche Sache ist, da viele Zwischenspiele von der Art sind, dafs sie nicht *hinleiten*, sondern die Gemeinde

verleiten können. Es ist also kein triftiger Grund vorhanden, warum sie länger zu dulden sind, da, meiner Meinung nach, ohnehin der Mifsbrauch einen nicht gehörig gegründeten, einen völlig überflüssigen und dem Choralgesange in den allermeisten Fällen nachtheiligen Gebrauch allerdings abzuschaffen berechtigt. Aller Unfug, alles Abgeschmackte, aller Contrast, den die Zwischenspiele zur feierlichen Accordenfolge des Chorals bilden, alle schrecklichen Dissonanzen, die sie zum etwaigen frühern Eintritt der Gemeinde machen, alles Weltliche, alles Zerstreuende, alle Erinnerung an's Profane, alles Unheilige, alle Thorheit, alle Dudelei und Stümperei, alles Laufende und Springende, alles Gesuchte, Künstliche und Gewürzhafte, alle Malereien, aller Firlefanz, alle widerlichen Ausdehnungen des Gesanges, alle Entweihung des Heiligthums, alles Vermischen des Antiken und Würdevollen mit modernem Flitterstaate, aller Unsinn, alles Störende und Empörende etc. hätte — sammt der Klage hierüber — eben so auch mit den „Anweisungen zu Zwischenspielen", oder, wie sich *Gottfr. Weber* ausdrückt: „Anweisungen zweck- und sinngemäfs etwas Zweck- und Sinnwidriges zu thun" — in Frieden ein erwünschtes Ende. Unbedingt würde dann, wenn die Zwischenspiele ganz wegblieben, der Choral an Würde, die Gemeinde an Andacht und der ganze Gottesdienst an Majestät und Feierlichkeit gewinnen.

So höchst wünschenswerth nun daher eine allgemeine Abschaffung derselben auch sein würde, so bezweifle ich indessen doch noch immer, dafs man diesen schon mannichfach ausgesprochenen Vorschlag annehmen wird. Die Organisten selbst werden die Abschaffung derselben schon aus dem Grunde nicht wünschen, weil ihnen ein grofser Theil ihres Vergnügens auf der Orgelbank entrissen würde. In der Voraussetzung also, dafs es bei dem alten Herkommen sein Bewenden haben werde, kann ich hier, wo es der Verbesserung des Orgelspiels gilt, nicht *allein* gegen die Beibehaltung der Zwischenspiele überhaupt eifern, sondern mufs mich schon bequemen, auch den zweiten Punkt zu berühren, um, wenn sie nun einmal sein sollen, anzugeben, *unter welchen Voraussetzungen sie zulässig sind und nur sein sollten.*

Dafs die *unpassenden und schlechten* Zwischenspiele weggeschafft werden müssen, darüber sind gewifs alle Leser mit dem Verfasser einverstanden. Als solche erlaube ich mir zunächst die anzuführen:

1) welche *zu lang ausgedehnt sind.* Fast durchgängig werden die Zwischenspiele ungebührlich lang ausgedehnt. Denn man hört nicht selten Zwischenspiele, welche eben so lang sind, als ein ganzer Satz in der Melodie. Natürlich mufs dadurch der Gesang etwas Schleppendes, Gedehntes und sehr Langweiliges bekommen. Die Gemeinde wird dadurch im Singen aufgehalten. Sie mufs zu lange pausiren; sie mufs während des Pausirens lauschen, wann es dem Organisten beliebt, sie weiter singen zu lassen. Indem sie so lauscht und wartet, wird ihre Aufmerksamkeit vom Inhalte des Liedes abgezogen, wenigstens ihr erschwert, den Liedertext in seinem Zusammenhange zu fassen und zu fühlen. Ein Theil der Gemeinde, der den Augenblick nicht erwarten kann, wo der Organist endet, fängt früher die Choralzeile an, als die übrigen und der ruhige Gang des Chorals mufs gestört werden. S. Beilage Nr. 17.

2) Die *zu geschwind gespielt werden.* Wer nur einiges Gefühl für das Schickliche besitzt, mufs es selbst bei einem gänzlichen Mangel an Kennt-

nifs der Musik sehr sonderbar und störend finden, wenn der langsame, feierliche Gang des Chorals durch schnelle Gänge oder Accordfolgen unterbrochen wird. Gewöhnlich bei einem Lob- und Dankliede glaubt man geschwinde Zwischenspiele machen zu müssen. Allein solche können in meinen Augen gar nicht geduldet werden. Ein geschwind gemachtes Zwischenspiel scheint mir immer ein plötzliches Allegro, in einem Adagio molto zu sein. Die Freude, welche wir bei der Anbetung des Schöpfers empfinden, ist von ganz anderer Art, als jene gemeine Freude; sie mufs nämlich immer von der gröfsten Ehrfurcht und tiefsten Rührung begleitet werden. Müssen diese bei Liedern fröhlichen Inhalts wegbleiben, um so viel mehr bei andern ernstern Gesängen.

3) Die *aus schnellen Läufen oder Sprüngen bestehen.* Dies sind die geistlosesten von allen. Wer durch diese schnellen Läufe seine Fingerfertigkeit zeigen will, der bedenke, dafs er damit der Kirche einen schlechten Dienst leistet, indem er die Aufmerksamkeit von Gott ab auf sich selbst zu lenken sucht. „Schnelle Läufe", sagt daher auch *Fr. Schneider*, „würden gegen den langsamen, würdigen Gang des Chorals eben so sehr abstechen, als wenn sich die Gemeinde nach jeder Zeile zu einem Wiener Walzer anschicken wollte". Ein Choral mit solchen Zwischenspielen untermischt, kommt mir so vor, als wenn, wie es in der *Eutonia* 1. Bd. 3. Hft. heifst: „um einen würdigen Greis, dessen Haar Ehrfurcht und Hochachtung gebietet, läppische und muthwillige Jungen herumspringen". Bei Anwendung solcher Zwischenspiele könnte man dem Organisten wohl mit Recht sagen: „*Paule, du rasest, die grofse Kunst macht dich rasend*".

4) *Zu welchen das Pedal gebraucht wird.* Diese Zwischenspiele thun der Harmonie des Chorals ungemein viel Abbruch an Gravität und Bedeutsamkeit. Durch die zu grofse Tonfülle in den Zwischenspielen verlieren die eigentlichen Choralnoten einen grofsen Theil ihrer Würde und lassen überdies ein desto bestimmteres Hervortreten des Anfanges der neuen Choralzeile vermissen.

5) *Die nur eintönig sind.* Diese bilden zu der feierlichen Accordenfolge und der Fülle des Choralgesanges einen zu grellen Contrast. Sie klingen in der Kirche zu dünn und scheinen überhaupt der kirchlichen Musik nicht angemessen zu sein. Freilich werden diese Art Zwischenspiele, weil sie einfach sind, häufig empfohlen; mir wollen sie aus angeführtem Grunde nicht gefallen und werden mir *nie* gefallen. Zur Übung für Anfänger mögen sie gebraucht und, wie es der ehrenwerthe Verfasser des Aufsatzes über Zwischenspiele im 1. Bde. 3. Hefte der *Eutonia* gethan hat, benutzt werden; nur für die Kirche passen sie nicht.

6) *Die streng taktmäfsig* gespielt werden. Unausbleiblich ist der Contrast, der zwischen ihnen und dem Vortrage der Melodie und des Choralgesanges überhaupt entstehen mufs, wie denn auch jede strenge Takteintheilung, zumal bei Figuren, wo sie immer kenntlicher wird, viel zu viel Zwang für den freien Aufschwung der Andacht und jeder frommen Gemüthserhebung, die im heiligen Liede weht, mit sich führt.

7) *Die Wortmalerei enthalten wollen* (s. S. 273 Anmerk. 29). Wenn der Organist etwa durch Töne das auszudrücken sucht, was in der eben vorkommenden oder dagewesenen Zeile ausgesagt ist, z. B. wenn das Wort *Freude* vorkommt, hüpfende Gänge anbringen, beim Worte *Traurigkeit*, in halben Tönen winseln, beim *Donner*, mit gewaltigem Unisono daher brau-

sen, beim Worte *Schrecken*, in unerwartete fremdartige Harmonien einfallen u. s. w., — so würde das höchst lächerlich, würde — ein im höchsten Grade zu verachtendes Spielen mit dem *Höchsten* sein.

8) *Die aus geschmackloser Dudelei bestehen.* Interludirt der Organist blofs, weil es einmal geschehen mufs, so wird er durch diese immer wiederkehrenden, nichtssagenden Töne mehr verderben, als gut machen, denn alles Zwecklose wirkt nur störend ein.

9) *Die gesuchte contrapunktische Künstelei enthalten.* Übel angebracht sind immer dergleichen Zwischenspiele, wo der Organist seine Geschicklichkeit und Fertigkeit zeigen will. Die Gemeinde, die er nicht auf sich, sondern auf das Höhere lenken soll, verschone er damit, weil sie, die die Kunst gar nicht wahrnimmt, sehr leicht irre gemacht wird. Ohnedem soll die Kunst auch sich nur in Knechtsgestalt zeigen, nicht aber anmafsend zwischen die einfachen Choräle störend treten. — Und endlich

10) *die, in welche profane Musik eingemischt ist.* Es ist keine geringe Versündigung an der Würde des Gottesdienstes und an der Andacht und frommen Stimmung der Gemeinde, wenn man in Zwischenspielen niedliche, üppige, wollüstige, tändelnde Melodien, welcher der Concert- und Theatermusik abgeborgt sind, anbringt. Diese bringen einen Zwiespalt der Empfindungen im Zuhörer hervor, wodurch er in die Erlustigungen der Welt versetzt wird, während ihn die Kirche zum Himmel erheben will. Das Vermischen des Kirchlichen mit dem Unkirchlichen, des Heiligen mit dem Unheiligen und des Geistlichen mit dem Weltlichen kommt mir so vor, als wenn, wie es in der *Eutonia* 1. Bd. 3. Hft. heifst: „Jemand eine herrliche, erhebende Stelle aus der Bibel mit Würde und Ausdruck vorliest; ein Gottesverächter aber, ein Spötter des Heiligen allerlei leichtfertige Stellen aus Komödien und Romanen zwischen die einzelnen Verse hineinwirft". „Jener elenden Künstelei und musikalischen Raserei" sagt daher auch *Rohleder* in seiner *musikalischen Liturgie* pag. 127, wird es einmal für immer verwehrt bleiben müssen, ihren faden Schnickschnack und Firlefanz in Triolen und Sextolen, chromatischen Läufen, diesen wilden Äolen ohne Sinn und Verstand, Staccato's, Trillern, Doppel- und Vorschlägen, frivolen Tanzmelodien, die mit ihren Überschlagsnoten und ihrem walzerartigen Rhythmus, so ein gewisses *Juchhe* in den Choral hineinschreien, und wohl in der Oper und im Concertsaale als brauchbare Kunstmittel gelten mögen, aber in der Kirche einen noch härtern Bann, als den der ehemaligen päpstlichen Bullen, verdienen, irgend wie mit dem Chorale zu verknüpfen".

Alle eben bezeichnete Arten und noch viele andere geschmacklose, gar nicht mit Worten zu beschreibende, den Choral herabwürdigende Zwischenspiele, wie man sie leider nach so ernstlichen Bemühungen so vieler verdienter Männer noch immer hört, — alle diese unpassenden Zwischenspiele dürfen hinfort, wenn die kirchliche Musik wirklich gehoben und der Choral mehr Feierlichkeit und Würde bekommen soll, nicht mehr stattfinden. Sie müssen, meiner Meinung nach, wenn sie passend sein sollen, eine ganz andere Einrichtung erhalten, und sollten *nur unter der Bedingung zulässig sein: wenn sie zu dem Chorale*, zu dem sie gehören sollen und zwischen dem sie vernommen werden, *nicht im geringsten fremdartig klingen, sondern ihm ganz analog und entsprechend sind.* Ich meine: sie müssen eben *dieselbe Gestalt* haben, wie sie der Choral hat, müssen

eben so *würdevoll* und *erbaulich*, wie der Choral, in den sie hineingemischt werden, erscheinen und müssen eben so taktlos (choralmäfsig), fast eben so *langsam*, wie der Choral selbst, und am Ende etwas *zögernd* vorgetragen werden. Darauf deutet gewifs auch der würdige Prediger *Fr. Kefsler* in seinem Werkchen: „*Der musikalische Kirchendienst*" hin, wenn er sagt: „Das beste Zwischenspiel ist das, bei welchem man den Organisten mit seinem Instrumente vergifst, weil das Gemüth nicht durch dasselbe gestört, sondern unwillkürlich zur Andacht hingerissen wird". Vier- oder dreistimmig, ohne Pedal und möglichst kurz angelegt, daneben immerhin ihren angeblichen Zweck erfüllend, werden sie gegen den würdevollen Choral nicht abstechen, jedem Ohre verständlich sein, werden den Charakter des Liedes nicht verscheuchen, auch das auf Gott gerichtete Gemüth nicht zerstreuen und überhaupt nicht nur nicht störend einwirken, sondern sehr erhebend, feierlich, andachtbefördernd, dem ernsten Gottesdienste angemessen und für ihn auch unterhaltend genug sein.

Kenner werden mich hinlänglich verstanden haben. Ich will daher diese vorgeschlagene Art Zwischenspiele nicht weiter beschreiben und anpreisen; mögen sich als Belege in der Beilage Nr. 17. einige, den oben als unpassend bezeichneten Zwischenspielen gegenüber, selbst als würdevolle, passende und kirchliche Zwischenspiele empfehlen. Beim Gebrauch derselben mögen die letzten Accorde etwas *zögernd* vorgetragen werden. Die Gemeinde wird sich leicht an diese Vortragsart gewöhnen, um nach der letzten Harmonie fest und sicher einzutreten. Und sollte nach Beendigung des Zwischenspiels die Gemeinde nicht sogleich mit dem Anfangsaccorde des Organisten einfallen, so ist es besser, auf diesem Accorde so lange zu verweilen, bis die Gemeinde einstimmt, als etwa, ohne Rücksicht auf die Gemeinde zu nehmen, sogleich weiter zu gehen, oder das Zwischenspiel durch überflüssige Zusätze zu verlängern. In jedem Falle ist es besser, auf die Gemeinde zu warten, als dafs die Gemeinde über das Ende des Zwischenspiels in Ungewifsheit sei. Durch ein gleiches Mafs in den Zwischenspielen und dadurch, dafs bei dem Zwischenspiele das Pedal ganz schweigt, wird man den Anfangsaccord mit dem Pedale jedem Ohre verständlich machen und das sichere Einsetzen der Gemeinde noch mehr veranlassen. Sollte übrigens der Organist Bedenken tragen, dafs man ihm wegen seiner einfachen und langsamen Zwischenspiele vorwerfen würde, er habe Blei an den Fingern; so denke er daran und getröste sich damit, dafs er beim Choralgesange nichts weiter, als der erste Gemeindediener sei und sein dürfe.

Schliefslich erlaube ich mir nur noch hinzuzufügen, dafs man mit den Zwischenspielen einen schönen Effect dadurch bewirken kann, wenn man den Choral stärker, und die Zwischenspiele auf einem andern Manuale schwächer vorträgt. Doch dürfte diese Abwechselung nicht auf einmal und ohne die nöthige Vorsicht zu empfehlen sein, weil sonst, — wie wir dies am 16. Juli 1833 in Halberstadt bei einer leichten Melodie, zu welcher der gerade anwesende Organist *Ad. Hesse* aus Breslau, seine, freilich nur zu langen und künstlichen Zwischenspiele auf erwähnte Art vortrug, beobachtet haben — leicht Unordnung hervorgebracht werden kann.

Wie übrigens der im I. Cap. vorgeschlagene *Provinzial-Musikdirector* bei Einführung passender Zwischenspiele wirksam sein könne, soll im folgenden §. angegeben werden.

§. 5. *Das Vor- und Nachspiel.*

„Die Gemeinde im Tone und in Ordnung zu erhalten, ist nur ein Theil des Dienstes, den die Orgel leisten kann; weit gröfser ist der mit jenem verbundene Dienst, den Inhalt des Liedes auszudrücken, und dadurch die allgemeine Erbauung zu befördern und zu vermehren".

Dr. *J. N. Forkel.*

Wenn bisher vom Orgelspiele nur in der besondern Beziehung als Begleitung zum Choralgesange die Rede war, so müssen wir jetzt davon auch kürzlich die Musikstücke, die von Zeit zu Zeit im Gottesdienste vorkommen und unter dem Namen *Vor- und Nachspiele* bekannt sind, erwähnen. Beide Arten Orgelstücke wollen wir daher nach ihren Zwecken genauer betrachten und daran unsere Vor- und Rathschläge knüpfen.

I. Die Vorspiele (Präludien, Praeludia), — um diese zunächst ins Auge zu fassen, — sollen im Allgemeinen dazu dienen, der Gemeinde ein „sursum corda" zuzurufen, und sie in diejenige Stimmung zu setzen, in welcher das singende Lied, der Vortrag des Predigers angehört und der jedesmalige Gottesdienst gefeiert sein will. Wenn nun auch alle Vorspiele das mit einander gemein haben, dafs sie die Andacht heben und die Herzen für das Andächtige, Heilige empfänglich machen sollen, so liegen doch dem Gebrauche der *verschiedenen Präludien* nicht völlig ein und dieselben Absichten für den Gottesdienst zum Grunde, sondern jedes von ihnen hat seine besondere Bedeutsamkeit. Da sie alle diesen Absichten und Bedeutungen der gottesdienstlichen Feier gemäfs eingerichtet werden müssen, so gibt's demnach auch verschiedene Arten Vorspiele, die sich füglich in folgende *zwei Klassen* ordnen lassen, nämlich A) in *allgemeine* oder *frei gewählte*, d. h. ohne eingewebte Choralmelodie, und B) in *besondere* oder *streng ausgeführte*, d. h. mit eingewebter Choralmelodie, eigentliche *Choral-Vorspiele.*

A. Allgemeine Vorspiele.

Zu der *ersten Klasse*, den *frei gewählten Vorspielen*, gehören:

1) *Der Introitus*, zur Eröffnung der kirchlichen Feier. Es kommt bei diesem Vorspiele, das gewöhnlich beim Vormittags-Gottesdienste einem Morgenliede, oder einem stehenden Liede, vom Lobe Gottes handelnd, und beim Nachmittags-Gottesdienste einem Tischliede oder sonst einem stehenden Dankliede vorangeht, noch nicht sowohl darauf an, einzelne Empfindungen zu wecken, sondern das Gemüth nur zu sammeln und denselben zu öffnen. Dies Vorspiel vor dem Gottesdienst soll nur im Allgemeinen das Gemüth der Anwesenden oder erst Eintretenden, dem Kreise alltäglicher Gedanken und Empfindungen entrücken, und auf die Stimmung vorbereiten, welche die gottesdienstliche Feier überhaupt nach Zeit und Gelegenheit und ihrer kirchlichen Bedeutung verlangt, je nachdem sie in eine Fest- oder Passionszeit fällt, eine Jubel- oder Trauerfeier ist, und insbesondere die auf ihren sonderheitlichen Charakter hinzielenden Gesänge darauf hindeuten; wonächst es aber auch auf eine schickliche Art die Melodie und den Charakter des gewöhnlichen Anfangsliedes ankündigen kann und in den Hauptton desselben einzuleiten hat. Wäre überall die löbliche Gewohnheit, wie sie in mehren Gegenden gefunden wird, dafs sich die Gemeinde schon während des Läutens versammelt und mit dem letzten Halle der Glocke die Kirche gefüllt ist, so dürfte es wünschens-

werth sein, wenn er nur sehr kurz, etwa wie die unter 2) erwähnte *Intonation* abgefafst würde. Da man aber leider nach dem Schlusse des Geläutes selten so viele Menschen zusammenfindet, dafs auch nur ein erträglicher Gesang anzustimmen wäre, so ist ein länger ausgeführtes Vorspiel ganz an seiner Stelle. Nur möge es doch aber auch ja nicht zu lange dauern, weil es ein noch späteres Kommen bei vielen Gemeindegliedern veranlassen dürfte. Der Organist hat hier mehr Freiheit, als bei jedem der folgenden Stücke, und dem tüchtigen Spieler wird dadurch Gelegenheit gegeben, von seinem Instrumente und seiner Kunst einen für die Kirche und den besondern Zweck der Feier würdigen Gebrauch zu machen. Je mehr er hier die Herzen zur Anhörung des göttlichen Wortes vorbereitet, desto besser füllt er seine Stelle aus. Eine freie Phantasie (eigene Erfindung), eine Fuge und andere allgemeine Präludien sind hier am rechten Orte, aber wem diese nicht auf eine den Zweck erfüllende würdige Weise zu Gebote stehen (und dies ist ja auch bei dem besten Künstler nicht immer der Fall), der wähle lieber aus vorhandenen guten Werken. Es mag hier überhaupt ein für allemal gesagt sein, dafs der Wahn, den fast die allermeisten mittelmäfsigen und sogar schlechten Organisten haben, es müsse alles, was sie spielen, aus eigener Erfindung herkommen, ein ganz falscher ist. Wenn ihre eigenen Phantasien auch nicht gerade einer weniger zartfühlenden Gemeinde anstöfsig und ärgerlich sind, so sind sie doch der Würde und Bedeutung des Kirchenwesens zuwider und thun der Würde des Gottesdienstes und der Andacht mehr Abbruch, als Manche meinen. Denn man hört nicht selten, dafs schwache Organisten, statt eines ordentlichen Orgelstücks, unzusammenhängende, seltsam an einander gereihte und wunderliche Accordenfolgen, verbrämt mit allerlei alltäglichen, nichtssagenden gemeinen Floskeln, ableiern, schlechte, mitunter schreckhafte Modulationen (wenn man sie so nennen kann) anbringen, Sätze spielen, in welchen kein Rhythmus, kein Sinn und kein Geist ist und die bald munter, bald traurig, bald cantabel, bald wild, bald sanft sind, Dissonanzen auf Dissonanzen häufen, etliche Takte aus irgend einem andern Stücke einmischen u. s. w., und sich in ihrer Orgelei so verwirren, dafs sie kein Ende zu finden wissen und wohl gar endigen, ohne den Satz zu schliefsen. Anstatt dieses Unsinnes sollten sie sich lieber bemühen, gute vorhandene Compositionen, deren es für alle Zwecke und Bedürfnisse und nach Mafsgabe der leichten und schweren Ausführung aller Arten gibt, tüchtig einüben, wodurch auch ihnen selbst der gröfste Vortheil für ihre weitere Ausbildung erwüchse, abgesehen davon, dafs sie auch dadurch den Hauptzweck, der Erbauung förderlich zu sein, mehr erreichen würden. Aber auch hierbei müfsten sie wählen, was sie wirklich bezwingen können. Denn ich habe oft gehört, dafs manche schwache Organisten fremde Sachen vortrugen, die, da sie dieselben nicht ordentlich spielen konnten, ganz entstellt und zerstückelt gaben, indem sie bei denselben den Takt vernachlässigten, nöthige und füllende Mittelstimmen, die schwerer zu greifen waren, ganz wegliefsen, Veränderungen anbrachten u. s. w., — sich eben so schlecht ausnahmen und in dieselbe Dudelei ausarteten, wie ihre eigenen Phantasien. Eben so müssen wir uns auch schon bei dem Introitus ein für allemal gegen die Einführung der *weltlichen Musik* in die Kirche nachdrücklich erklären und ihr lieber jeden andern Platz, als diesen, einräumen. Wer etwa, wie es schon vor-

gekommen ist (wenn jetzt auch nicht mehr so häufig oder so auffallend als vor 20 Jahren), — einen muntern Marsch oder Tanz hören lassen wollte, der bedenke doch, dafs er nicht Soldaten zum Exercirplatze führen oder zu einem Balle einladen, sondern die Herzen zur Andacht stimmen soll. Durch nichts kann sich ein Organist gleich von vorn herein schlechter empfehlen und weniger gewinnen, als wenn er schon in seinem Eingange einen gänzlichen Mangel alles kirchlichen Sinnes verkündigt und mit der vollstimmigen Posaune zum Lobe des Herrn gleichsam sein Gespött treibt. Möchte defshalb kein Organist es jemals vergessen, was in der Leipz. „Allgem. musik. Zeit." 1806 pag. 26 so trefflich zu Gemüthe geführt wird: „Es ist das erhabene Ziel religiöser Musik, das menschliche Gemüth durch die Wunder der Tonkunst dem Höchsten zu nähern und zu befreunden. Gröfse und Einfachheit sind daher ihre unverbrüchlichen Gesetze, Ernst und Würde das Gepräge ihres Wesens. Ferne sei es von ihr, durch den üppigen Reiz technischer Verzierungen den Sinnen zu schmeicheln und uns von den heiligen Gebräuchen abzulenken, die zu begleiten und zu erhöhen ihr eigentliches Geschäft ist". Der wahre und würdige Organist sucht daher nicht seine eigene, sondern Gottes Ehre; er bemüht sich nicht, die Aufmerksamkeit auf sein Spiel, sondern diese durch dasselbe auf Gott zu lenken, um ihn so zu verherrlichen. Das ist sein Streben vom ersten Tone des Introitus an, bis zum letzten des Ausganges.

2) *Die Intonation*, die dem Gesange unmittelbar nach der Predigt, zwischen der Predigt, zum Ausgange u. s. w. vorangeht. Oft werden vom Hauptliede nach der Predigt nur einige Strophen, oder es ist ein eigener kurzer Gesang vorgeschrieben, der die Ermahnungen und Lehren, welche die Predigt eben ausgesprochen hat, noch einmal dem Gemüthe kurz vorführt. Da sich also dieser Gesang meistentheils auf die Predigt bezieht und durch denselben die Stimmung, in welche das Gemüth durch dieselbe gesetzt ist, erhalten werden soll, so kann und darf, wo ein Vorspiel üblich ist, dasselbe, wenn anders der Gottesdienst nicht auf eine unzweckmäfsige Weise in die Länge gezogen werden und das Gemüth der Gemeinde sich unterdessen wieder zerstreuen soll, nur sehr kurz und in einigen Accorden oder Sätzen bestehen, um nur die Tonart bekannt zu machen, aus welcher die Gemeinde singen soll. In der Beilage Nr. 18. theile ich 2 solche Proben mit und bemerke nur noch, dafs dergleichen Intonationen auch statt des *Introitus*, und wenn und wo die Gemeinde daran gewöhnt ist, auch vor dem Abendmahlsgesange, vor dem Singen des Glaubens oder andern einzelnen Strophen, die im Laufe des Gottesdienstes vorkommen, benutzt werden können, wie sie denn auch schwächern Organisten ihrer leichten Spielbarkeit und leichten Erfindung wegen, vor dem Hauptliede als Choralspiele um so dringender zu empfehlen sein möchten, je weniger sie selbst Geschick zeigen, eigentliche *Choral-Vorspiele* zu erfinden oder fremde würdig auszuführen. Sie würden alsdann der unerläfslichen Forderung, durch die Vorspiele wenigstens nichts Unschickliches zu begehen, weit leichter nachkommen.

3) *Das Zwischen-Vorspiel*, das von einem bereits gesungenen Liede unmittelbar in ein anderes überleiten soll. Es ist hierbei gut, dafs der Organist den Schlufsaccord des ersten Liedes etwas länger als gewöhnlich aushalte und auch das Pedal eine ganz kurze Zeit allein forttönen lasse, während dem er auch vielleicht die nöthige Registerveränderung vorneh-

men kann. Sodann geht er, wenn nicht beide Lieder ein und dieselbe Tonart haben, auf eine schickliche, nicht zu schnelle Weise aus dem bisherigen Ton in die Tonart des folgenden Chorals über und leitet denselben nach dem ihm entsprechenden Charakter ein. Wird beim Zwischen-Vorspiele, nachdem man in den Hauptton der zweiten Melodie übergeleitet hat, die Choralmelodie eingewebt, so gehört dasselbe in die Klasse der *strengen Vorspiele* (s. unten pag. 289). Dies dürfte aber bei Liedern, z. B. dem Glauben, dem Gloria etc., die in manchen Kirchen unmittelbar dem: „Komm heiliger" etc. folgen und dem Hauptliede vorangehen, nicht nöthig sein, weil die sonntäglich gesungenen Lieder allgekannt sind. Keiner besondern Erwähnung wird nun das *Zwischen-Vorspiel* nach der Kirchenmusik auf einen Choral bedürfen, da Jeder leicht selbst das Gesagte auf dieses übertragen wird. Die Fälle sind dieselben; nur ist bei dem letztern der Umstand zu berücksichtigen, dafs man sich etwas länger verweilen kann, um die Musiker mit ihren Instrumenten in Ruhe kommen zu lassen. In der Beilage Nr. 19. theile ich ein kurzes *Zwischen-Vorspiel* mit.

4) *Das Vorspiel vor einer Musikaufführung.* Dieses Vorspiel weicht von den andern Arten, schon weil es einen andern Zweck hat, ganz ab. Im Allgemeinen ward es wohl eingeführt, um das Ohr des Zuhörers auf die musikalische Gabe selbst vorzubereiten, aber leider auch dem Musik-Personale Zeit zu verschaffen, die Instrumente einzustimmen. Da die meisten Orgeln einen Ton höher stehen, als die gewöhnlichen Saiten- und Blasinstrumente, so mufs der Organist zuerst in *C dur* präludiren, wo er sich vorerst aber nicht über die Dominante verlaufen darf, und wohl am zweckmäfsigsten einige Takte hindurch die Dreiklangsharmonie von *C dur* liegen läfst, damit theils die Saiteninstrumente darnach ihr $\overline{a}$ und $\overline{d}$ rein einstimmen können, theils aber auch die Blasinstrumente von Holz durch Ausziehen der Theile derselben, oder durch Hineinschieben, eine reine Stimmung erhalten. Ist dies geschehen, so ist es am besten, sich vom Musikdirigenten ein Zeichen geben zu lassen, um nun in den Hauptton, woraus das Musikstück geht, hinüber zu moduliren. Geht das Lied vor der Musik vielleicht aus *g*- oder *c dur*, so können schon die Instrumente während dem Singen desselben eingestimmt werden, und der Organist kann dann gleich in dem Tone anfangen, woraus das Stück nach seiner Stimme geht. Der beste Organist kann vor der Kirchenmusik, wie leicht zu ersehen, nicht viel von seiner Kunst, noch weniger von seinem Gefühle zeigen, und wohl thut er, wenn er einige wenige kräftige Accordenfolgen hören läfst und sich auch vorher mit der Partitur bekannt macht, da es doch ein anderes ist, wenn er zu einer Dankcantate, oder einer Passionsmusik präludirt. Denn obgleich immer zu so einem Vorspiele das volle Werk genommen werden kann, damit das Einstimmen der Instrumente nicht so vernehmbar erscheint, so läfst sich doch zu der erstern Musik mehr eine lebendigere, auch etwas schnellere Accordenfolge wählen, als zu der letztern. — Und endlich

5) *Das Vorspiel* zur Einleitung einer kirchlichen Feier oder einzelnen Handlung, ohne dafs unmittelbar darauf ein Lied folgt. Z. B. bei Trauungen ist es in manchen Kirchen üblich, dafs der Organist, während das Hochzeitpaar zum Altar geführt wird, präludiren mufs, bis der Prediger auch vor dem Altare erscheint. Hier finden, wie ich in Städten und Dörfern beobachtet habe, das Abspielen ungeziemender Orgelstücke in der

Regel noch statt. Man glaubt, es sei eine freudige Handlung, die sich auch auf der Orgel durch eine Galopade, einen Hopser, einen Marsch etc. aussprechen müsse. Schändliche Entweihung des Heiligthums und der Orgel, die nur zum Lobe des Herrn, nicht aber zur Belustigung des Pöbels dienen soll, bleibt diese Gewohnheit, weltliche Musik im Gotteshause auszuführen, allezeit und sollte mit kirchlichen Musikstücken, mit Phantasien, Fugen, Trio's u. s. w. vertauscht werden.

B. Besondere Vorspiele.

Gehen wir nun zu der *zweiten Klasse*, den *streng ausgeführten* oder den *eigentlichen Choral-Vorspielen* über, so bemerken wir zunächst, dafs, so wie die erste eben betrachtete Klasse, im Allgemeinen auf den Gottesdienst, auf einzelne allgemeine Gesänge oder auf kirchliche Handlungen vorbereiten und überhaupt das Gemüth zu religiösen Empfindungen stimmen, diese, dies im Besondern auf das folgende Lied thun soll. Das Vorspiel zu einem bestimmten Liede mufs demnach, in dem es die Hauptempfindung und den Inhalt des Liedes auszudrücken sucht, die Gemeinde speciell zum Gesange des Liedes vorbereiten. Es mufs daher:

1) *dem Charakter des Liedes entsprechen.* Der Organist mufs alle Mittel anwenden, um die Empfindungen, welche das Lied ausspricht, anzudeuten; also aufser den Ideen, die er zu hören gibt, auch die Registermischung zweckmäfsig einrichten. Er wird daher bei Liedern, welche sanfte Empfindungen aussprechen, nicht ungestüm darein toben, und bei Liedern frohen Inhalts nicht mit zarten, schwachen Flötenstimmen sich in Melodien der Wehmuth auflösen.

2) *Die Tonart, in welcher die Choralmelodie steht, ganz sicher feststellen.* Bei Melodien, die in unsern heutigen Tonarten geschrieben oder wie auch geschehen ist, umgewandelt sind, wird wohl kein Organist (er müfste denn so unverständig sein, ein Präludium in einem andern Tone abspielen und beim Schlusse erst in den Hauptton des Chorals übergehen, wodurch denn natürlich sich der Hauptton des Liedes dem Gehöre nicht genau imprimiren kann) — in dieser Beziehung fehlen. Nur manche Melodien, die in den sogenannten *alten Tonarten* (s. *erste Abtheilung*, II. Abschnitt Cap. 3.) geschrieben sind, könnten Manchen in Verlegenheit bringen, wie er am zweckmäfsigsten in dieser Beziehung das Vorspiel einzurichten habe. Der Anfangston ist da selten der Hauptton und die Tonleiter und Tonschlüsse weichen in vieler Hinsicht von unsern neuern Tonarten ab. Zweifelerregend sind besonders manche Melodien in der dorischen und phrygischen, auch mixolydischen Tonart. Es gibt in der dorischen Tonart Melodien, welche in der Dominante, nämlich mit dem harten Dreiklange auf *A*, schliefsen, z. B. „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" etc., „Christ unser Herr zum Jordan kam". Wollte nun der Organist nach der einseitigen Ansicht, dafs der Schlufsaccord die Tonart bezeichne, das Vorspiel in *A dur* einrichten, so würde er etwas sehr Unschickliches begehen; das Vorspiel mufs aus *D moll* gemacht werden, und da die angegebenen Melodien mit dem tonischen Accord von *D moll* anfangen, auch damit schliefsen. Die Vorspiele zu den phrygischen und hypophrygischen Melodien können ganz so wie zu unserer Tonart *a moll* eingerichtet werden mit nothwendiger Berührung der Tonart *c dur*, und der Schlufs mufs sich dann nach dem Anfangsaccord des Chorals hinwenden. Denn bekanntlich fangen Melodien dieser Tonart oft mit dem Dominantenaccorde von

a moll an, auch mit dem tonischen Accord von *c dur* oder auch *e moll*; so beginnen z. B. die Melodien: „Aus tiefer Noth“ etc., „Es woll' uns Gott genädig sein“ etc. u. a., und endigen folgende: „Ach Herr mich armen Sünder“ etc., „Herr Gott dich loben wir“ [33]) etc., „Aus tiefer Noth“ etc. u. a. mit dem Dominantenaccord von *A moll*. — Der Schlufs eines solchen Vorspiels mufs sich folglich nach dem Dominantenaccord wenden, ohne aber einen vollkommenen Schlufs in *C dur* zu machen; der Gang der Modulation wäre etwa so, wie ihn die Beilage Nr. 20. zeigt. Ein der mixolydischen Tonart entsprechendes Vorspiel modulirt mehr in *c dur* als *g dur*; nach *d dur* wendet es sich gar nicht. — Es geht also hieraus hervor, wie nothwendig einem Organisten die Kenntnifs dieser alten Kirchentonarten ist, und welche Aufmerksamkeit demselben die Vorspiele zu solchen Liedern erfordern. Mithin mufs er sich hierbei erst die Gewifsheit verschaffen, in welchem Tone eigentlich die Melodie gesetzt ist und welche Modulation ihr zukommt.

3) *Die Melodie des Liedes der Gemeinde vor Anstimmung desselben andeuten, oder ganz oder theilweise enthalten.* Sind die vorigen Punkte entsprechend gewählt und getroffen, so erfüllt man doch den Zweck des Choral-Vorspiels erst ganz, wenn das Ohr und das Herz der Gemeinde auf das Lied und die Melodie vorbereitet wird. Die Einwebung der Melodie ist an ihrem Platze: *a*) wenn eine ungewöhnliche Melodie gesungen werden soll; *b*) wenn es eine andere sein soll, als die über dem Liede angezeigt ist; *c*) wenn eine Melodie falsch gesungen wird und die Fehler ausgerottet werden sollen, und *d*) um das Vorspiel (wenn es die eingeführte gottesdienstliche Ordnung nicht anders erheischt), vor dem *Hauptliede*, das auf den jedesmaligen Vortrag vorbereitet oder die eigenthümliche Festbedeutung enthält, feierlich und ausgezeichnet zu machen. Die besondere Einrichtung dieser Vorspiele mit eingewebter Melodie ist eigentlich zweifach. Nämlich: *entweder* man macht die erste, seltener die ersten beiden Zeilen der Choralmelodie zum Thema und führt diese in einigen Nachahmungen in den übrigen Stimmen durch; *oder:* man führt die einfache Choralmelodie ohne Veränderung und Zusätze auf folgende Arten der Gemeinde vor. Nämlich man erwählt sich ein Thema, das dem Charakter der Choralmelodie vollkommen entspricht, führt dies eine kurze Zeit durch, leitet genau in den Choral ein, doch ohne einen förmlichen Schlufs zu machen, läfst die erste Zeile des Chorals auf einem scharf registrirten Manuale eintreten und trägt mit der rechten Hand die Melodie (cantus firmus) ohne alle Verzierungen, während die linke Hand das erwählte Thema fortarbeitet und auch das Pedal in den Bafsnoten des Chorals fortgeht, vor. Ist diese Zeile vorgetragen, so geht die rechte Hand wieder auf das schwächere Manual, um wieder auf die nächstfolgende Zeile einzuleiten, welche sie dann wieder unter dem Fortgehen der andern Stimmen vorträgt. So wird durch dies Vorspiel die ganze Melodie oder auch nur zuweilen die ersten Zeilen derselben auf diese Weise

[33]) Auf diese Melodie, die sich in *e moll* anfängt und mit dem harten Dreiklange auf *e* endigt, präludirt man am besten aus *c dur* mit einem kurzen Uebergange nicht in *e moll*, sondern in *e* phrygisch, d. h. mit folgenden Schlufstönen des Basses *C A E*. Wer aus *e dur*, oder *e* oder *a moll* präludiren wollte, würde schwerlich auf diesen erhabenen Lobgesang vorbereiten können.

zu Gehör gebracht, welches sich alsdann mit einem passenden Schlusse endigt [34]). Die Melodie kann auch in Tenor oder auch ins Pedal verlegt werden, welche letztere Art aber nicht zweckmäfsig ist, weil der Unmusikalische gar keine Melodie entdecken und vernehmen wird, indem er sie nur in der Oberstimme erwartet. Diese Art möge als *Nachspiel* vorgetragen werden, nur nicht dann, wenn der Gemeinde die Melodie vorgeführt werden soll. — Eine andere Art, die Melodie der Gemeinde vorzuführen, besteht darin, dafs man, wie bei der vorigen Behandlung, ebenfalls sich ein Thema, dem Liede und der Melodie entsprechend, wählt, und nachdem man auf den ersten Accord der ersten Zeile eingeleitet hat, die erste Zeile von der zu singenden Melodie, wo möglich auf einem etwas schwächern Manuale ganz rein vierstimmig, wie sie sich im Choralbuche befindet, zu spielen beginnt. Nach dieser Zeile geht man wieder auf das stärkere Manual, ergreift das gewählte Thema aufs neue, leitet auf die zweite Zeile ein, bringt diese wie die erstere an, und führt so die ganze Melodie oder die erste Hälfte derselben durch. Diese Art erfüllt ebenfalls ihren Zweck sehr genau, und dürfte denen zu empfehlen sein, die erstere schwerere Art nicht auszuführen im Stande sind. Bei dieser hat man selbst noch den Vortheil, dafs man sie auch auf einem Manuale ausführen kann, da zu jener erstern nothwendig 2 Manuale gehören. Sollten beide Arten von schwächern Organisten nicht auszuführen, aber die Melodie vorzuspielen Gebrauch sein, so mögen diese, statt herz- und gehirnloses Getön hören zu lassen, lieber den Choral so spielen, wie er im Choralbuche steht.

Nun noch einige Bemerkungen zu den *Vorspielen* im Allgemeinen.

1) Die *Länge* oder *Kürze* eines Vorspiels läfst sich nicht genau angeben, denn es kommt hier auf Zeit und Umstände an. Bei dem Communionliede macht es sich, wenn die Anzahl der Communicanten grofs ist, oft nöthig, das Vorspiel länger einzurichten, damit jenes Lied ausreicht, wenn sonst nicht andere Anordnungen getroffen sind. Jetzt, wo man die Kürze in der Kirche liebt, würde es, und besonders im Winter, unangenehm sein, seine Vorspiele so sehr in die Länge und Breite zu ziehen. Dem wahrhaft begeisterten Spieler hört man gern einige Augenblicke länger zu, als dem, der blofs vorspielt, weil es sein mufs; diesem dürfte nichts dringender als Kürze zu empfehlen sein. Sehr widerlich ist es aber, wenn man es Einem anmerken kann, dafs er sich selbst gern höre und darum kein Ende finden kann. Wer an diesem Übel leidet, der warte doch wenigstens bis zum Ausgange, wo er blofs den Bälgentreter, aber nicht die ganze Gemeinde dadurch aufhält. *Petri*, in seiner Anleitung zur praktischen Musik S. 298 spricht sich darüber auf folgende Weise aus: „Ein Präludium vor einem Liede darf nicht so lang sein als das Lied selbst, so wenig eine Vorrede länger sein soll als das Buch, oder eine Thür gröfser als das Haus. Es soll vielmehr kurz und gut und ausdrucksvoll sein; und kann man nicht mit Wenigem viel Kunst zeigen? Es

[34]) Beispiele hierzu finden sich in den gedruckten Orgelsachen in Menge; nur dürfen sie mit Auswahl empfohlen werden, weil sehr viele derartige Vorspiele nicht der Kirche würdig sind. Anleitungen zum Präludiren gibt es von *W. Schneider*, *Rieder*; besonders ist hier *W. Schneider's* „Präludirkunst" und dessen „Anweisung zu Choralvorspielen" mit eingewebter Melodie zu empfehlen.

bleibt allemal wahr, dafs ein Prediger, der kurz und erbaulich predigt und ein Organist, der kurz und devot spielt, am liebsten gehört wird, und vielleicht auch den meisten Nutzen stiftet und Erbauung erweckt. Wie aber bei dem Prediger das mehr zu Herzen geht, was vom Herzen kommt, so mufs auch ein frommer Organist selbst erst Gefühl haben, ehe er Andere dazu durch seine Töne erwecken will".

2) Die *Bewegung* des Vorspiels läfst sich eben so wenig als die Länge bestimmen. Doch wird von Allen, die über diese Gegenstände geschrieben haben, stets *langsames*, *kräftiges* und *ruhiges* Tempo gefordert (Adagio, Maëstoso, Andante).

3) Die *Taktart* sollte stets mehr berücksichtigt werden, als es geschieht. Wie kann durch einen $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$ Takt zu einem Choral würdig eingeleitet werden? Der würdige *Rinck* sagt in der „Cäcilia" I. S. 173 darüber: „Nach meiner Ansicht ist es durchaus zweckwidrig, *Choral-Vorspiele* in ungeraden Taktarten abzufassen, indem die gröfste Aufgabe des Organisten, die Herzen der versammelten Christengemeinde durch sein Spiel zur Andacht zu stimmen, nicht anders gelöst werden kann, als dadurch, dafs der Choral, nebst Präludium und Zwischenspielen, im *grofsen majestätischen Viervierteltakte* gehalten wird, und nur wenn diese drei Stücke ein dem Inhalte des Liedes angemessenes Ganze bilden, werden die Gefühle bleibend sein, welche der Organist durch sein Spiel bezwecken soll".

4) Das *Registriren* richtet sich nach der Disposition des Orgelwerks, daher mufs jeder Organist mit dem seinigen vertraut sein und darnach die Stimmen wählen. Im Allgemeinen nimmt man zu Liedern von ruhigen sanften Empfindungen gewöhnlich Flöten und Gedackte u. dgl.; zu muntern, freudigen hingegen aufser der Violdigamba, Quintatöne, alle übrigen Stimmen; doch, wie gesagt, richtet sich solche Registereintheilung nach der Menge der Stimmen und nach ihrer Güte. Nur probire man vorher das Rohrwerk, ehe man damit eine Melodie vorträgt, weil sich dies sehr leicht verstimmt.

5) Ob es ganz leicht sei, ein gutes zweckmäfsiges *Vorspiel* zu machen, läfst sich, nach dem Gesagten, einigermafsen beurtheilen. Präludirt wird zwar von allen Organisten, aber bestehen nicht die meisten Vorspiele aus einem Mischmasch von zusammengeflickten Gedanken, die nicht die geringste Beziehung auf den folgenden Choral haben? Wenn gute, fertige und gewandte Organisten sich in den, in den vorhergehenden Paragraphen abgehandelten Gegenständen fast mehr, als schwache, weniger gebildete Organisten, die dem Chorale nichts Überflüssiges und Entstellendes zufügen können, vergessen, so ist doch auch bekannt, was jene in dieser Hinsicht zu leisten vermögen. Sie beherrschen wirklich durch ihre Vorspiele das Gemüth, erheben es zum höhern geistigen Leben, erfüllen es mit Andacht und himmlischer Begeisterung, stimmen es zum frohen Jubel und zum ehrfurchtsvollen Preise Gottes, wie zu den sanften Gefühlen der Liebe und der Wehmuth, und regen den Schmerz der Reue, wie das Frohgefühl des Dankes und des Vertrauens in ihm an. Da aber nicht alle Organisten diese Gabe und auch die nöthige Kenntnifs und Fertigkeit hierzu besitzen, so sollten diese, um nicht durch eine Reihe von ausschweifenden Gedanken der Gemeinde ein Ärgernifs zu geben, sich eine reichhaltige Sammlung von Vor-, Nach- und auch Zwischenspielen anlegen, in welcher sich für alle vorkommende Fälle Beispiele fänden, von

denen sie Gebrauch machen könnten. Da jedoch eine solche Sammlung von ihnen selbst veranstaltet, immer mifslich ausfallen könnte, weil nicht alle gedruckt erschienenen Orgelstücke Werth haben, oder für den gottesdienstlichen Gebrauch zweckmäfsig sein dürften, auch für den Einzelnen zu kostspielig werden würden, so wäre es wirklich von grofsem Nutzen, wenn den künftigen Organisten von den Seminarien aus, wie es bereits von Einigen geschehen ist, oder von dem Provinzial-Musikdirector (s. Cap. I.), eine solche Sammlung von *nur zweckmäfsigen Zwischen-, Nach- und Vorspielen* aller Art und auch mit Bezeichnung ihres Charakters zu ihrem künftigen Gebrauch in die Hände gegeben würde. Es könnte dann gar nicht fehlen, dafs, wenn diese tüchtig eingeübt und nach dem Charakter des Liedes auch richtig gewählt würden, bei weitem weniger Mifsgriffe hierin geschähen, als bisher.

II. Die Nachspiele (Postludien, Postludia).

Unter dem *Nachspiele* versteht man

1) das nach Umständen längere oder kürzere Spiel, welches in einigen Gegenden Deutschlands dem Hauptliede folgt und während dessen erst der Prediger die Kanzel betritt. Dies Nachspiel, auch wohl spottweise *Kanzelmarsch* genannt, welches eigentlich aus einem sehr gedehnten und verlängerten Tonschlusse bestehen sollte — und ursprünglich wohl nur darin bestanden hat, — und welches endlich eine Phantasie geworden ist, sollte, wenn es dem Prediger beliebte, während der letzten Strophen des Hauptliedes die Kanzel zu besteigen, am schicklichsten ganz wegfallen, wie dies auch bereits an vielen Orten geschehen ist. Denn weder ein längeres noch ein kürzeres derartiges Nachspiel können den Eindruck machen, wie der Choralgesang selbst. Und da doch dieser nicht wieder geschwächt oder wohl gar verwischt werden sollte, so würde es am zweckmäfsigsten sein, wenn die Choralbegleitung mit einem einfachen Tonschlusse (s. Beilage Nr. 21.) endigte. Hierher dürfte auch wohl der *Uebergang* aus einer Tonart in die andere zu rechnen sein, welchen mancher Organist auf Verlangen seines unmusikalischen Predigers unmittelbar dem Liede, welches dem Altargesange vorangeht, anhängen mufs, um denselben auf diese Weise in den Ton zu bringen, in welchem er abzusingen wünscht. Z. B. der Prediger ist gewohnt, immer in *b* abzusingen; geht nun das Lied aus *g*, so darf der Organist nicht in *g* schliefsen, sondern mufs sogleich nach dem letzten Accorde des Chorals nach *b* moduliren. Dafs sich dergleichen ausweichende Anhängsel sehr schlecht ausnehmen und überall, wo sie stattfinden, abgeschafft werden sollten, darüber sind gewifs alle meine *musikalischen* Leser mit mir einverstanden.

2) Der *Orgelsatz*, der unmittelbar nach einer Trauung in vielen Kirchen stattfindet und während dessen das Hochzeitpaar vom Altare und aus der Kirche tritt. Mögen hier solche Nachspiele angewendet werden, wie ich sie unter 3. angeben werde, und möge auch hier beherzigt werden, was ich S. 288 bei den *Vorspielen* zu Trauungen gesagt habe.

3) Die sogenannten *Ausgänge*, eigentliche *Präludien*. Der Gebrauch der Orgel, während die Gemeinde die Kirche verläfst, ist kein wesentlicher Theil des Gottesdienstes und wahrscheinlich daher entstanden, um das durch das Weggehen der Gemeinde entstehende Geräusch weniger hörbar zu machen, um einem geschickten Organisten Gelegenheit zu verschaffen, sich etwas freier zu bewegen, als es im Choral- oder beim Vor- und

Zwischenspiel geschehen durfte, oder um überhaupt dem Ganzen einen Schlufs, der die Würde der Andacht wenigstens durch die Orgeltöne festzuhalten sucht, zu geben. So wie aber jeder Schlufs zu dem passen mufs, was durch ihn geschlossen wird, so mufs es auch hier der Fall sein. Höchst unpassend würde es sein, wenn der Organist gleich nach der Communion, mit dem vollen Werke ein freudiges Allegro, oder zum Schlusse eines Dankfestes mit dem variirten Chorale: Wer nur den lieben Gott läfst walten etc., beginnen wollte. Nein vielmehr mufs das Nachspiel, wenn es passend sein soll, den Geist des Cultus, wie ihn Gesang, Gebet, Predigt etc. ausgesprochen haben, noch einmal kurz und kräftig darstellen und die im Gottesdienste herrschend gewordene Stimmung gleichsam noch einmal concentriren und auffrischen und die Gemeinde mit dem kräftigen Eindruck heiliger und die gesammelten Gefühle und Vorsätze befestigender Töne und Harmonien entlassen. Sollte der schwächere Organist dies nach seinen Kräften entweder durch eigene Phantasie, oder durch das Abspielen fremder Arbeiten nicht vermögen, so spiele er lieber, wie es auch in manchen Kirchen geschieht, einen einfachen oder variirten Choral; er beschliefst dann die kirchliche Feier würdiger, als wenn er den angeregten himmlischen Sinn sofort wieder zu verweltlichen und den Zuhörer, wenigstens dem Anscheine nach, auf den Gedanken zu bringen sucht, als gehe es nun in den Tanzsaal oder in einen Kreis, wo lustige Lieder ertönen sollen. Der fertige Organist hingegen kann hier die Kunst des Orgelspiels im ganzen Umfange zeigen, sowohl in der Erfindung (wenn er seine eigene Phantasie walten läfst), als auch in der technischen Behandlung des Riesenin strum ents. Fugen, Orgeltrio's, ausgeführte Choräle, grofse Phantasien u. dgl. von berühmten Meistern oder eigene contrapunktische Werke mit obligatem Pedal können, wenn sie der Kirche nur würdig sind, hier angewandt werden. Ist der fertige auch ein würdiger Organist, dann wird er die schöne Gelegenheit, das Würdigste, was er zu leisten vermag, nicht dazu benutzen, der Weltlust zu fröhnen, und durch Märsche oder Anspielungen auf weltliche Musik (vergl. was hierüber S. 285 bei dem *Introitus* gesagt ist) der Gemeinde angenehme Erinnerungen von ganz andern Plätzen, als die Kirche, mit auf den Weg geben zu wollen.

§. 6. *Die Mitwirkung der Orgel bei Kirchenmusiken und bei den liturgischen Gesängen.*

Bei Kirchenmusiken kann die Orgel von wesentlichem Nutzen sein; sie kann als Soloinstrument mitwirken, und auch nur zur Ausfüllung und Verstärkung dienen. Wird sie als Soloinstrument benutzt, so kommt viel auf die Registrirung an, die theils vom Dirigenten oder Componisten vorgeschrieben ist, oder dem Ermessen des Organisten überlassen bleibt. Im letzten Falle mufs er das Verhältnifs, in dem das Orgelsolo zum Ganzen steht, wohl erwägen, um weder das Übrige zu übertönen, noch zurückzustehen. Da er die Partie, die er vorzutragen hat, Note für Note abspielen kann, so hat dies keine besondere Schwierigkeit, in sofern er die nöthige Fertigkeit dazu besitzt. Dasselbe gilt auch da, wo die Orgel nur zur Verstärkung dient. Gewöhnlich erhält hier der Organist eine *bezifferte* Orgelstimme (*Generalbafsstimme*), oder, was zuverlässiger ist, eine ausgeschriebene Orgelstimme. Kenntnifs vom Accompagnement, von der sogenannten Generalbafsschrift, Umsicht im Registriren, Festsein im Takte u.

dgl. sind die Erfordernisse des Organisten, wenn er die Musik nicht verderben will.

Von der Mitwirkung der Orgel bei den liturgischen Gesängen ist nur Weniges zu bemerken nothwendig; denn bei der preufsischen Altarliturgie ist zu den Chören die Begleitung der Orgel nicht vorgeschrieben, und dürfte nur da zu empfehlen sein, wo das Sängerchor, welches die Chöre vortragen soll, zu schwach oder zu schlecht und unsicher ist [35]). Zu den Altargesängen des Liturgen, z. B. dem Vaterunser, den Einsetzungsworten, den Antiphonen, Collecten u. s. w. dürfte, wenn die vielleicht für eine grofse Kirche ohnehin schon schwache Stimme des Predigers nicht noch mehr verdunkelt und der heilige Inhalt seiner Gesänge, auf dessen deutliche Mittheilung doch auch Etwas ankommen mufs, für das versammelte Volk, auch bei der besten Pronunciation und Articulation des Sängers nicht vollends unverständlich gemacht werden soll, eine Orgelbegleitung immer mifslich sein, 1) weil die Entfernung des Altars von der Orgel das gehörige Zusammentreffen des Gesanges mit der Begleitung fast unmöglich macht, 2) weil der Liturge sich in dem freien declamatorischen Vortrage seiner Gebete beständig unterbrochen und einem unnatürlichen beengenden Zwange unterworfen sähe, und 3) weil ein unaufhörliches gegenseitiges Nachgeben nur unangenehm wirken könnte. In vielen Kirchen werden daher diese Altargesänge nicht von der Orgel begleitet. Hingegen ist aber in manchen Kirchen die Orgelbegleitung zu den Responsorien gebräuchlich. In Betracht aber des Umstandes, dafs selten die Orgel den Ton des Liturgen rein fassen kann, dafs selbst, wenn der Prediger allmählig unterzieht, derselbe erste Ton nicht bleibt und also zu dem gleich nach ihm eintretenden Responsorium mit der Orgelbegleitung zu sehr dissoniren würde, so wäre schon dieserhalb sehr zu wünschen, dafs die Orgelbegleitung ganz wegfiele und das Respondiren nur einem geübten Sängerchore überlassen bliebe. Sollte indessen die Orgelbegleitung zu den Responsorien in Gebrauch bleiben, so dürfte sie, neben der Leitung unsicherer Sängerchöre, die beste Wirkung dann gewähren, wenn sie nur bei dem Eintreten neuer Harmonien die Accorde durch ihre sanfte Tonfülle unterstützte, die übrigen Noten aber, welche blofs Wiederholung der einmal angeschlagenen Harmonie sind, um die noch übrigen Sylben bis zur Finalclausel singen zu können, den Sängern überliefse. Übrigens ist, wo und wenn die Begleitung üblich ist, nur noch im Allgemeinen zu bemerken, dafs, da die Orgel bei allen diesen liturgischen Formen nur den Gesang zu unterstützen hat, sie nicht vorherrschen, aber auch nicht so sehr zurücktreten dürfe, dafs der Zweck, den Gesang zu leiten und zu halten, verloren gehe.

---

[35]) Zu diesem Behuf ist folgendes Werkchen vorhanden: „Die Chöre zur evangelischen Liturgie des preufs. Staats, einstimmig und mit Begleitung der Orgel" etc., von *C. Klofs*, Berlin, bei Trautwein.

III. Capitel.

Die Kirchenmusik.

„Sie ist veredelt die höchste Poesie, und verdorben das gefährlichste aller moralischen Gifte“!
Thibaut.

§. 1. *Einleitung.*

So wie von jeher die Musik, und insbesondere der Gesang, unter allen Völkern mit den gröfsten Lobsprüchen gepriesen worden, so hat man sie auch stets zur Erweckung und Veredlung religiöser Gefühle beim Gottesdienste benutzt. Die *Kirchenmusik* im engern Sinne, oder die *Kirchen-Figuralmusik*, auch diesen wohlthätigen Einflufs äufsernd, hat man daher seit uralten Zeiten als einen Hauptbestandtheil der Liturgie angesehen und als ein Hauptmittel angewendet, um den Gottesdienst feierlich und anziehend zu machen. In dieser Absicht ist sie denn auch bis auf den heutigen Tag bei den gemeinsamen Gottesverehrungen evangelischer Christen in den Kirchen sowohl gröfserer, als kleinerer Städte, ja sogar einiger Dörfer, beibehalten worden. Aber — leider haben in neuerer Zeit, da sie nur zu bald als ein abgerissener Theil einer veralteten Form für öffentliche Andachtsübungen, man könnte sagen, als ein leidiges Stückwerk ehemaliger liturgischer Herrlichkeit ohne rechte Haltung und Würde dastand [36]), hier und da, sowohl unter Geistlichen als auch unter den Musikern, sich manche kräftige Stimmen gegen ihre Beibehaltung erhoben und sogar an manchen Orten ihre Einschränkung oder auch ihre gänzliche Abschaffung veranlafst. Einige sagen nämlich: sie ist etwas ganz Unnützes und Überflüssiges, da man Gott öffentlich verehren kann, ohne dafs man ihrer dazu bedarf, und sehen defshalb die ganze Kirchenmusik für einen allenfalls zierlichen, aber höchst überflüssigen Schmuck, gleich den Troddeln am Altartuche, an. Andere wollen sie als eine sinnliche Erregung, folglich als etwas ganz Fremdartiges und Störendes aus den Kirchen, in welchen doch die Gedanken und Empfindungen auf den Himmel gerichtet werden sollen, entfernt wissen, weil man Gott im Geist und in der Wahrheit anbeten müsse, daran aber durch die Musik gehindert werde. Einige Geistliche scheinen sogar die Meinung zu hegen, dafs eine vorhergegangene Musik den Eindruck ihrer Kanzelvorträge schwächen könne, und mögen sie aus diesem Grunde nicht gern dulden. Endlich noch Andere verwerfen die Kirchenmusik geradezu, weil ihre gegenwärtige Art und Weise weder dem heiligen Orte noch den kirchlichen Handlungen und Feierlichkeiten angemessen sei. Wenn sich bei den erstern Einwendungen Mifsverstand und falsche Ansichten offenbaren, die durch eigenes Nachdenken und Erfahrungen leicht beseitigt werden können, auch überhaupt das Wegwünschen derselben der häufige Mifsbrauch veranlafst haben mag, so verdient dagegen besonders der letztere Einwurf, welcher von der Beschaffenheit unserer gegenwärtigen Kirchenmusik hergenommen ist, desto gröfsere Beachtung, je gewichtiger er ist.

Dafs sich im Allgemeinen über ihren kirchlich-religiösen Werth für den öffentlichen Gottesdienst seit beinahe einem Jahrhunderte, besonders aber seit den letzten Jahrzehnten nicht viel Rühmliches und Lobenswerthes behaupten läfst, ist nur allzu wahr; ja dafs sich die Kirchenmusi-

---

[36]) Vergl. erste Abtheil. III. Abschn. 1. Cap. III. Cap. §. 165.

ken, wie wir sie meistens hören, seit jener Zeit, besonders durch Beimischung des Unheiligen und Gemeinen, wodurch allerdings das Hohe und Heilige an seiner Würde verliert, in einem entsetzlichen Verfalle befinden, darüber sind alle Kenner von Geschmack und religiösem Gefühle einig. Trifft daher mit Recht, hier oder da, mehr oder weniger, dieser Vorwurf unsere Kirchenmusik, so sind wir nun nicht gesonnen, über sie gleich den Stab zu brechen, vielmehr wollen wir zu ihrer Würdigung und Beurtheilung folgende 2 Fragen zu beantworten versuchen. Nämlich: *Verdienen Kirchenmusiken fernerhin beibehalten zu werden?* und: *Unter welchen Bedingungen dürften sie nur geduldet werden?*

§. 2. *Verdienen Kirchenmusiken ferner beibehalten zu werden?*

Bei Beantwortung dieser Frage tritt uns zunächst die Bemerkung entgegen, dafs die Kirchenmusik, so wie sie bis jetzt in der evangelischen Kirche stattfindet, keinen wesentlichen Theil der Gottesverehrung ausmacht, und daher jeder öffentliche Gottesdienst ihrer füglich entbehren kann. Allerdings kann diese Bemerkung gar nicht in Zweifel gezogen werden, und wir gestehen selbst, dafs sie, als ein unwesentlicher Theil der Liturgie, da, wo sie nicht zweckmäfsig sein kann, geradezu verbannt werden sollte, zumal da diese Kirchen in den Chören der Liturgie, wie z. B. der preufsischen Agende, einen hinlänglichen Ersatz für ihre Kirchenmusik finden dürften, ja selbst eine solche Agende, wie die angeführte, einige Einschränkung, auch da, wo sie zweckmäfsig wäre, gebieten möchte. Ein so unwesentliches Stück der öffentlichen Gottesverehrung daher die Kirchenmusik auch immerhin ist und sein kann: ein so wirksames Mittel zur Beförderung der Andacht und Erbauung kann sie aber auch werden. Sie, die den Gottesdienst so sehr zu verherrlichen vermag, verdient darum unsere ganze Beachtung.

Jede äufsere Religionsübung soll nicht blofs zur moralischen Belehrung dienen, sondern soll religiöse Gefühle erwecken und das Gemüth zur Andacht, zum Denken und Bewundern des grofsen Wesens und zu der höchsten Güte desselben stimmen. Zu diesem Zwecke sind ja auch die religiösen Ceremonien, Decorationen und Symbole eingeführt. Sollte nun die Musik, deren Gegenstand einzig das Gefühl ist, der Andacht und Erbauung hinderlich sein? Mufs sie nicht vielmehr dieselben befördern und die Zuhörer für den Eindruck einer guten Predigt empfänglicher machen? Man nehme die Musik, Gesang, Orgel u. s. w. von dem äufsern Gottesdienste hinweg und lasse es blofs bei den gewöhnlichen Ceremonien, so ist gerade für die sogenannte gebildete Welt, für Gelehrte u. s. w. der Theil der gemüthlichen Erbauung hinweggenommen, der für diese Klasse oft am anziehendsten ist. Denn wenn auch gute Kanzelvorträge dieser Klasse wohl ebenfalls zur Erbauung und sittlichen Belehrung dienen können: so sind doch gar viele von dergleichen Vorträgen derselben ungenügend oder scheinen ihr wenigstens so; daher mag es auch wohl mit kommen, dafs der öffentliche Gottesdienst von den sogenannten gebildeten Ständen nicht überall sehr fleifsig besucht wird. Billig sollte darum der mehr auf das Gefühl wirkende Theil des Gottesdienstes, schöner Choralgesang, zweckmäfsiges Orgelspiel, eben so auch *Kirchenmusik* dieser Klasse denselben anziehender machen [37]), und er wird

[37]) S. erste Abtheil. §. 170 und 171.

dies wenigstens bei den wahrhaft Gebildeten eben so gewifs bewirken, a nur der nicht blofs kenntnifsreiche, sondern auch *gemüthliche*, *gefühlvo* Mensch ein wahrhaft *gebildeter* sein kann, und als die Tonkunst den vo theilhaftesten Einflufs auf Gefühl und Gemüth zu äufsern vermag. Ebe defshalb sollte daher die Musik, anstatt beim Gottesdienste vernachlässig zu werden, vielmehr als ein vorzügliches Mittel der höhern und besonder der religiösen Bildung stets in Betracht und Anwendung kommen. Di herrlichen Wirkungen der Kirchenmusik überhaupt auseinandersetzen, hie fse beinahe dem Glanze der Mittagssonne mit Fackeln nachhelfen wollen. Nur so viel darf hier mehr wiederholt als bemerkt werden, dafs sie schon *Luther*, der diese Art kirchliche Musik selbst als ein wirksames und treffliches Mittel, den Geist und das Gemüth des Menschen zu erheben, zu beruhigen und zu trösten, kennen gelernt hatte, — bei der Einrichtung und Anordnung des evangelischen Gottesdienstes, neben so manchen andern aus der römischen Kirche, was die Gottesverehrung verschönte, sie feierlicher und eindringender machte, aufnahm [38]), beibehielt und sie, unter allen andern schönen Künsten: Malerei, Bildhauerei, Architektur u. s. w., mittelst denen man den Gottesdienst von jeher zu schmücken und zu erheben bemüht gewesen war, als das vorzüglichste Mittel, jede gottesdienstliche Feier weit kräftiger und wirksamer zu verherrlichen, angelegentlichst empfahl. Und wenn nun jeder Freund und Kenner der Musik selbst weifs, wie sehr sie religiöse Empfindungen und Gefühle zu wecken, zu beleben und zu unterhalten im Stande ist, wie sie ausschliefslicher, unmittelbarer und tiefer, als die übrigen schönen Künste, auf das menschliche Gefühl wirkt und so zur eigentlichen Herzenssprache wird, und wie sehr sie eben dadurch jede kirchliche Feierlichkeit zu erhöhen und zu verherrlichen vermag, wenn sie nur rechter Art ist: so ist nicht zu läugnen, dafs sie mit Recht auch fernerhin den Vorzug vor allen andern schönen Künsten beim Gottesdienste zu behalten verdient. Denn indefs die plastischen Künste die Idee der Gottesverehrung in *bleibenden Formen* darstellen, dringt die Tonkunst mit *immer neuen Reizen* in das fromme Gemüth ein, erfafst sie *mit immer neuen Rührungen* das innere zu Gott aufdringende Leben der Gegenwart, belebt sie mit *immer neuen Seelenschwingungen* die vielgestaltige Vorstellung der Gottähnlichkeit, stimmt sie durch *immer neue Verschmelzungen* ihrer Accorde die Herzen zu beseligendem Einklange. Die kirchliche Figuralmusik kann, sie darf und sollte demnach, wenn und wo sie solche Wirkungen nicht verfehlt, den Gottesdienst nicht entweiht, der allgemeinen Erbauung förderlich und angemessen und wenn sie überhaupt *zweckmäfsig* ist, überall in unsern Tempeln befördert, sorgsam gepflegt und unterstützt werden.

Wie aber sich das Gemeine und Rohe an jedes Heiligthum im Pantheon der Künste drängt, so und üppiger umwucherte es das erhabenste Gebiet der Tonkunst, welches den Höchsten feiert, und stellte sich nicht selten mit solcher Anmafsung dicht neben das Würdige, dafs es hohe Zeit ist, auf Mittel zu denken, wie den alles Bessere zu verschlingen drohenden, andachtstörenden Kirchenmusiken allmählig ein Damm gesetzt, wie das Heilige fortan vor Entweihung geschützt, das Unwürdige aus der Masse der Kirchencompositionen geschieden, der Weizen von der Spreu gesichtet,

[38]) Vergl. I. Th. II. Abschn. §. I. Cap.

und wie das vernachlässigte, verdrängte Verdienst einer guten Kirchenmusik wieder geltend gemacht und von jenen Vorwürfen gereinigt werde. Dies führt uns daher, um hierüber unsere unmafsgebliche Meinung aussprechen und dadurch vielleicht zur Verherrlichung des evangelischen Gottesdienstes durch andachterhöhende Kirchenmusiken mitwirken zu können, zu der zweiten Frage:

§. 3. *Unter welchen Bedingungen dürfen sie nur geduldet werden?*

Wir antworten hierauf:

1) *Wenn zur würdigen Ausführung der Kirchenmusik keine schlechten und mangelhaften Kunstmittel angewendet werden.*

Wie kann eine Kirchenmusik ihren Zweck, Gefühle der Andacht und der Erbauung zu erwecken, erfüllen, bei welchen Sänger und Instrumentalisten noch nicht einmal zu den mittelmäfsigen Künstlern gehören, und deren Anführer selbst ein Stümper ist? Wie kann eine Musik Andacht erwecken, bei welcher oft die an und für sich selbst mangelhaften Tonwerkzeuge in der lächerlichsten und unzweckmäfsigsten Zusammenstellung erscheinen? Wie kann eine Musik Andacht erwecken, bei welcher man das Materielle der Kunst eher als das Geistige derselben bemerkt? Da tritt nicht selten eine Trompete, Flöte, Geige ohne allen Grundbafs auf, wozu der Cantor eine Arie schreit. Wie oft hört man auf dem Lande und in kleinen Städten Orchester, welche bei 10 Aufführungen 9 Mal umwerfen, und nur einmal glücklich ans Ende kommen. Und wen blofs die Noten allein genug beschäftigen, wie kann der an Takt und überhaupt an schönen Vortrag denken! Wie oft bemerkt man aber auch nicht Dirigenten, welche durch Vorpfeifen oder Vorsingen, durch Vorträllern oder Vorbrummen, unsichern Instrumentalisten einhelfen [39]), welche durch gefährliches Gesichterschneiden zur Aufmerksamkeit auf ihre wichtige Person erwecken, und welche überhaupt durch ein unanständiges Taktprügeln, durch ein zorniges Hin- und Herfahren, Hin- und Herdrehen des Kopfes u. s. w., die ganze Aufmerksamkeit der Gemeinde auf sich und ihre Lächerlichkeiten ziehen. „Lieber will ich einen Sack voll kleiner Ferken hören", sagte daher einst ein Prediger, als er eine Kirchenmusik gehört hatte, bei der man bald lachen mufste, bald himmelangst wurde, bald sich die Ohren hätte zuhalten mögen, „als eine solche Kirchenmusik in meiner Kirche". Und er mag Recht haben; denn von solcher Beschaffenheit kann sie nichts weiter als höchst andachtstörend sein. Soll also die Kirchenmusik zur Verherrlichung und nicht zur Störung des Gottesdienstes dienen, so werden aufser einem *guten Musikdirigenten* einmal *gute Sänger*, die ihre Stimme ausgebildet haben, im Treffen der Noten und im Takte geübt sind, die ausdrucksvoll singen und besonders den Text *rein* und *deutlich* aussprechen, — und dann eben so *gute Instrumentalisten* erfordert. Je seltener beide bei Kirchenmusiken angetroffen werden, desto weniger darf man sich wundern, wenn man immer allgemeiner über schlechte Kirchenmusik klagt. Die schönste und trefflichste Composition bleibt ohne Wirkung oder bringt eine so schlechte und störende hervor, dafs sie der

[39]) So wohnte ich einmal einer Kirchenmusik-Aufführung zu einer Kirmefsfeier in einem Dorfe Thüringens bei, bei welcher der Cantor eine ausgebliebene Trompete so meisterlich mit dem Munde schmetterte, dafs die Leute nachher von ihm rühmten: „er habe die Trompete besser auf dem Munde blasen können, als der Musikant auf der Trompete". —! —

christlichen Erbauung mehr schadet als nützt, wenn sie nicht im Sinn und Geiste des Componisten ausgeführt und vorgetragen wird. Sollte man vielleicht gute Instrumentalisten nicht haben können, so thut man am besten, man bilde tüchtige Kirchensänger, und begleite den Gesang bloß mit der Orgel. Daſs dann eine solche einfache Kirchenmusik immer noch erbaulicher und erhebender sein wird, als eine elende, kunstwidrige Instrumentalmusik, leidet wohl keinen Zweifel. Entbehrt man aber gute Sänger und kann gute Instrumentalisten haben, so gebe man die Kirchenmusik auf; denn ein Instrumentalstück ohne Gesang, ist, selbst bei der feierlichsten Gelegenheit, eine recht eigentliche Entweihung des Gottesdienstes und ist, wenn auch in der Kirche aufgeführt, — keine *Kirchenmusik*.

2) *Wenn nur zweckmäſsige Compositionen zur Ausführung kommen.*

Ohne Zweifel ist die einzige Bedingung, wonach sich über den Werth der religiösen Musik entscheiden läſst, ihre Zweckmäſsigkeit in Beziehung auf die Bildung, die religiösen Ansichten und Begriffe der Menschen, für die sie bestimmt ist. *Zweckmäſsig* aber wird sie genannt werden können, wenn sie ihrem Gegenstande, dem Inhalte der gegebenen Worte, angemessen und so beschaffen ist, daſs sie bei einer *ganzen Gemeinde*, die aus einem Zusammenflusse verschiedenartig ausgebildeter Menschen, denkbar von der niedrigsten bis zur höchsten Stufe besteht, und also nicht einzig und allein bei den sogenannten Musikkennern, Gefühle der Andacht und der Erbauung zu erwecken und zu unterhalten vermag. In dieser Bedingung liegt schon, daſs eine Kirchenmusik

a) *dem heiligen Orte und der kirchlichen Feier angemessen, mithin auch ernst* und *feierlich* sei. Gottesverehrungen sind eine ernste und feierliche Sache, und darum muſs auch die bei denselben stattfindende Musik von gleicher Beschaffenheit sein. Alles Weltliche, alles Tändelnde und Spielende muſs von ihr entfernt bleiben. Daher scheint mir die *choralmäſsige*, d. h. die langsam feierliche Musik am meisten geeignet zu sein, den Gottesdienst zu heben und zu verherrlichen. Ich will damit nicht sagen, als wenn die Kirchenmusik in einem Chorale, in der gewöhnlichen Bedeutung des Worts, bestehen dürfe; sondern meine Meinung geht vielmehr dahin, daſs man bei der Composition von Kirchenstücken das Ernste und Feierliche, was im Chorale liegt, vorzüglich herausheben solle. Denn die Stimmung eines frommen Christen, der sich vor Gott anbetend niederwirft, erheischt Kraft und Würde der Musik, die ihn damit begeistert. Soll sich sein Geist von den Fesseln des Sinnlichen und Irdischen losreiſsen und sich zum Übersinnlichen und Ewigen erheben, so darf dabei keine frivole, keine dem Theater und Concerte abgeborgte Musik erschallen, die ihn nur zum Gemeinen wieder herabziehen, ihn zerstreuen und seine Andacht stören würde. Darum verlangt man mit Recht von einer Kirchenmusik, daſs sie feierlich langsam, kraft- und würdevoll sei, und nichts in sich aufnehme, was an die Freuden und Vorstellungen des gemeinen sinnlichen Lebens erinnert. Nur solche oder ähnliche Compositionen, wie ich in der Beilage Nr. 22. eine Probe mittheile, passen meiner Meinung nach für die Kirche, und es kann bei guter Ausführung derselben gar nicht fehlen, daſs sie ihren Zweck erreichen. Weit weniger oder gar nicht aber möchte dies bei solchen Compositionen der Fall sein, bei denen dem Componisten nur darum zu thun ist, dem augenblicklichen Zeit-

geschmack zu fröhnen, der Menge zu imponiren, durch prunkende Instrumentirung zu glänzen und durch aller Kraft, Würde und Feierlichkeit entgegenstehenden Reminiscenzen lieblicher Melodien zuckersüfser Operncomponisten zu gefallen (s. Beilage Nr. 23.). Denn jede äufsere Anregung, jedes eitle Trachten nach Verwunderung und Beifall, jedes leichtsinnige Prunken mit erworbener Kenntnifs führt zum Falschen, zum Unwürdigen; aller Reichthum in Hinsicht der Instrumentation, der Figuren, der Modulation etc., der in den Oper-, Kammer-, Concertmusiken und selbst in den im sogenannten Kirchenstyle geschriebenen Stücken, wie z. B. in den gröfsern Cantaten, in den Oratorien, Missen u. dgl. überall durchschimmert, ist bei denjenigen Kirchenmusiken, die *ausschliefsend für den Gottesdienst* bestimmt sind, im falschen Gebrauche. Die *eigentliche Kirchenmusik* mufs sich durch würdige Haltung, durch Entfernung aller profanen Künsteleien und Manieren, schwieriger Läufe, Coloraturen, die nur dazu dienen, die äufsere Bildung und Fertigkeit der Sänger und Spieler zu zeigen, und Verbannung weltlich süfser, üppiger oder scherzender Melodien von jenem *weltlichen*, und auch von dem *gemischten Kirchen-* oder *Oratorienstyle*, unterscheiden. Jene geistlichen Cantaten, Oratorien u. s. w., deren Haupttendenz zwar auch Erhebung des Gemüths ist, sind mehr zum Behuf für grofse Concerte und Musikaufführungen, als um der Erbauung willen geschrieben. Mögen daher alle jene bunten, krausen Figuren, vorzüglich in den Saiteninstrumenten, die wie aufgeklebte, knisternde Goldflitter die Ruhe und Haltung des Gottesdienstes stören, den Gesang übertäuben und ein verwirrendes Geräusch machen, so wie alle weichliche Concertmelodien der Blasinstrumente und alle Gurgeleien der Sänger, die in der Kirche unkräftig und würdelos klingen, der wahren Kirchenmusik fremd bleiben. Möge aber der Componist auch wohl sein Inneres erforschen, ob der Geist der Wahrheit und der Frömmigkeit in ihm wohne, und ob dieser Geist ihn antreibe, Gott zu preisen und von den Wundern des himmlischen Reichs in den wunderbaren Tönen der Musik zu reden; denn nur in dem wahrhaft frommen, von der Religion entzündeten Gemüthe wohnen die heiligen Gesänge, die mit unwiderstehlicher Macht die Gemeinde zur Andacht entflammen und mit Erhabenheit und Würde Geist und Herz bewegen, rühren und begeistern können. — Aus dem Gesagten folgt, dafs sie ferner

b) *keine concertartige und theatralische Form habe.* Die Kirchenmusik mufs alles vermeiden, was an das Weltliche, sei es auch nur in der Ideenverbindung, erinnern könnte. Ich meine hiermit nicht den Unfug, geradezu Tanz-, Volks- oder Theatermusik mit untergelegten geistlichen Texten in die Kirche zu bringen, wie ihn bisweilen Italiener und Franzosen zur Ehre Gottes treiben und den auch einzelne Deutsche nachgeahmt haben, wie die Beilage Nr. 23. bezeugen kann, mit der ich unter a) eine Hymne in Form einer Polonaise, und unter b) die weltliche Melodie: „Noch einmal Robert eh' wir scheiden" etc., mit untergelegten geistlichen Texten aus einer kürzlich erschienenen „*Sammlung von Kirchenstücken*" mittheile. (Ich habe, um Raum zu ersparen, von beiden Kirchenstücken die Stimmen zusammengezogen, und auch nur den Anfang mitgetheilt, weil man schon daraus wird auf das Ganze schliefsen können). Ich meine nicht, Chöre, wie das Jägerchor aus dem Freischütz, in der Kirchenmusik anzubringen. Denn von diesem durchaus nicht zu gestattenden Verfahren, wodurch

Kirchen und kirchliche Versammlungen zur Anbetung Gottes ge
entweiht werden, sollte überhaupt unter wahren Christen keine Rede
sein. Vielmehr meine ich hier das Spiel der Empfindungen und d
fecte, die wohl für das Concert und Theater passen, aber dem Zwec
Kirche durchaus entgegen sind, und zwar schon aus dem Grunde,
der Hauptzweck der Kirchenmusik mit dem der Concertmusik ein
verschiedener ist. Jener hat es, wie bereits angegeben, mit Erw
und Beförderung der Andacht zu thun; der Hauptzweck der Conc
sik hingegen soll die Zuhörer zur Bewunderung des Componisten u
vortragenden Künstler hinreifsen. Werden wir durch die Composition
durch eine gelungene Execution derselben ergriffen, so brechen w
Gefühle und Empfindungen in lauten Beifall aus. Hier in der Co
musik zeigt der Componist, hier zeigt der Virtuose, was er über das
und über den Verstand des Menschen vermag. Hier staunen wir die
fertigkeit einzelner Sänger und Instrumentalisten an, hier bewunden
die präcise Execution eines grofsen Ensemble's in seinen kunstvolle
lodischen, harmonischen und rhythmischen Verschlingungen, hier erg
uns das unendlich Mannichfaltige in ein Ganzes vereint. Hier hören
wie der Tondichter Ernst und Scherz, Freude und Traurigkeit, Groß
ges und Niedliches, Heiliges und Profanes, Erhabenes und Gemeines
die ihm zu Gebote stehenden Kunstmittel ausdrückt, und alles dies
uns zur Bewunderung hin. In diesem Style sind nun sehr viele Can
und Oratorien geschrieben, die zwar des biblischen Textes wegen in
Kirche aufgeführt werden können, die aber dennoch nicht für den Got
dienst passen. So schön das Duett in *Haydn's Schöpfung:* „Holde
tin" etc., die Arie aus *Graun's Tod Jesu:* „Singt dem göttlichen Pro
ten" etc. ist, so könnten dieselben beim Gottesdienste doch nur stö
wirken. So ist es auch mit dem Morgengesange der Israeliten in
Oper: Joseph in Egypten, mit den Gebeten in *Weber's* Freischütz, Ob
in *Lindpaintner's* Vampyr, in *Marschner's* Templer; rein religiös sind di
Stücke, aber nichts weniger als Kirchenmusik. Auf der Bühne wird m
bei der Vorstellung zur Andacht gestimmt, in der Kirche aber würde
rade das Gegentheil bewirkt werden. Selbst die Passionsmusik von T
mann, in welcher der Hahn krähet, kann unmöglich die Gemüther zur
dacht stimmen. Mag immerhin Einzelnes aus den geistlichen Cantat
und Oratorien für unsern Cultus passend befunden werden, das Allermeis
aber dürfte schwerlich passen. Nach dem Gesagten würden demnach
der Kirchenmusik nicht für den Gottesdienst gehören:

*α) überhaupt alle künstlichen Solopartien für Sänger und Instrumenta-
sten.* Ich rechne hier namentlich alle Formen der Individualität, als Ari
besonders Bravour-Arien, Duette, Recitative u. s. w. Nicht genug, da
dergleichen Sätze etwas Spielendes, Tändelndes und Concertartiges habe
wodurch die Aufmerksamkeit der andächtigen Gemeinde auf die Kun
und selbst auf die Person des Sängers hingeleitet wird, was sich nich
mit der Würde einer öffentlichen Gottesverehrung verträgt, so scheine
sie auch in der Regel zu sehr auf Belehrung der Menge auszugehen, wa
doch Sache des Predigers und nicht des Kirchencomponisten ist. Wie un
schicklich daher, wenn durch eine Arie u. dgl. der Gemeinde eine Pre
digt von einem Knaben gehalten wird! Bedenkt man aber noch den un
leidlichen Abstich, der zwischen den volltönigen, mit der ganzen Stärke

eines Orgelwerks begleiteten Gesängen einer Kirchengemeinde und der darauf folgenden Arie oder eines Recitativs u. dgl., begleitet von dem Grillenzirpen eines schwach besetzten Violinorchesters, nothwendig herrschen mufs, so wäre zu wünschen, dafs jene Stücke der Kirchenmusik keinen Theil mehr an unsern Gottesverehrungen haben möchten. — Ich will hiermit keineswegs sagen, dafs die Kirchenmusik immer im vollen Chore fortgehen solle, wiewohl nicht zu läugnen ist, dafs jede Empfindung, die sich von Vielen zugleich uns mittheilt, unwiderstehlichen Einflufs auf uns ausübt, indem die Masse eben so durch Stärke wirkt, als die dünne Individualität durch den Reiz der Schönheit und der Kunstfertigkeit; vielmehr finde ich eine Abwechselung zur Erregung der Aufmerksamkeit und zur Förderung der Theilnahme von Seiten der Gemeinde für höchst wünschenswerth. Sie kann, ohne zu jenen Formen zu greifen, darin bestehen, dafs die sanften Empfindungen durch wenige Sänger, die starken Empfindungen aber durch das ganze Chor ausgedrückt werden, wie auch darin, dafs Choräle in die Kirchenmusik eingeflechtet werden, welche von der Gemeinde mitgesungen, ganz gewifs dem frommen Gemüthe der Menschen mehr zusagen und die Wirksamkeit der Musik mehr fördern, als Recitative oder Arien mit tändelnden Verzierungen, Schnörkeleien, Rouläden und Cadenzen.

β) Alle höchst schwierig auszuführenden Ensemblestücke, namentlich grofse Fugen. Bei der Fuge wird der gröfste Theil der Versammlung dadurch gestört, warum sich Sänger und Instrumentalisten so durchkreuzen und gleichsam widerspenstig zusammen wirken. Sie dünkt dem musikalischen Laien ein seltsamer Lärmen zu sein; selbst in dem Falle, wo es ihm gelingt, wenigstens so viel zu errathen, dafs es der Schlufs sein soll. Das kleine Häuflein der Kunstkenner vergifst aber über das grofse Meisterwerk des Contrapunkts den Zweck des Gottesdienstes. Hierbei verdient der Aufsatz in der Leipz. allg. musik. Zeit. 1831 Nr. 42. „Ein Wort über die Fuge in der Kirche", von *J. C. Lobe*, mit dessen Inhalte ich ganz einverstanden bin, nachgelesen zu werden.

γ) Alle Kirchenstücke, die mit Instrumentation überladen sind und bei denen überhaupt für die Kirche unpassende Instrumente gebraucht werden. Viele Kirchenstücke sind so stark besetzt, dafs die Instrumente rauschend und gewaltig einherströmen und dadurch der Gesang, dem sie doch nur als dem wichtigsten Theile untergeordnet dienen sollen, ganz überfluthet und zu Boden gedrückt wird. Meiner Meinung nach sollten bei der Kirchenmusik, die mehr Vocal- als Instrumentalmusik sein mufs, die Instrumente für das Gesang-Tongemälde nur gleichsam die Farben sein, womit man die einzelnen Partien hervorhebt und verschönert. Aber zu grell und für die Kirche unangemessen müssen sie nicht sein. Die Trompete stimmt besser zu einem Kriegszuge, als zu einer Kirchenmusik; die Pauke besser zum Triumph eines Helden. Die Geige, nach welcher heute gehüpft wird und welche morgen rühren und erbauen soll, pafst am wenigsten zur Kirchenmusik. Der für die Kirche zu winzige und spitze Ton derselben hat den Nachtheil, dafs sie, um besonders in einem starken Chorgesange hörbar zu werden, allein nicht hinreicht, sondern in Menge vorhanden sein mufs. Defswegen haben die Geiger, um sich hören zu machen, zu einer langen Note des Chors oft ganze Rouladen zu spielen, als sollte die Geige mit Gewalt den Gesang ersäufen, oder um den ernsten Chor als lustiger Hanswurst herumtanzen, damit der Ernst der Kirche

nicht so sehr drücke oder langweile. Ich möchte wohl wissen, wie Viel wohl je durch Geigenwerk andächtig geworden wären! Eine Pickelflöte in Ermangelung einer Pauke, vielleicht die grofse Trommel, und überhaupt alle Tonwerkzeuge, die einen kriegerischen Charakter zu vernehmlich anzeigen, passen noch viel weniger für die Kirche; denn die Religion will den Frieden und hört die Anklänge vom Kriegsgetümmel eben so ungern, als vom Opernlärm und von der Concertmusik. Menschenstimmen — *begleitet und getragen* von der Orgel, von Posaunen und von den Orgelstimmen analogen Instrumenten — ergreifen gewifs Menschen Herzen am mächtigsten.

Kirchenmusiken, wenn sie *zweckmäfsig* genannt werden sollen, müssen aber endlich auch

c) *dem Geiste und Sinne der evangelischen Kirche überhaupt und insbesondere dem jedesmaligen Gottesdienste entsprechen.* Es kommt gewifs sehr viel darauf an, ob eine Musik für die katholische Messe, oder für eine öffentliche Gottesverehrung evangelischer Christen geschrieben ist. Denn davon hängt ihre Form und oft auch ihre ganze Wirksamkeit ab. Die Musik der evangelischen Kirche steht als selbstständiger Theil der Liturgie da, und mufs als solcher stets als ein in sich abgeschlossenes Ganze erscheinen. Zweckmäfsig ist es daher wohl nicht, katholische Messen oder Theile derselben, so schön sie auch sein mögen, beim evangelischen Gottesdienste aufzuführen, wenn auch ihr Text verstanden und verdeutscht abgesungen würde. Denn die einzelnen Sätze derselben haben zu wenig Zusammenhang untereinander, als dafs sie einen Totaleindruck bewirken könnten, wie solcher von der evangelischen Kirchenmusik verlangt wird. Daher mufs bei Componirung, oder bei Auswahl der letztern, Ort, Zeit, Zweck, Inhalt derselben, wie in der 3. Bedingung weiter auseinander gesetzt wird, stets fest ins Auge gefafst werden, damit sie die versammelte Gemeinde auch erhebe, begeistere und erbaue.

Und endlich werden Kirchenmusiken zu dulden sein, wenn

3) *dafür gesorgt würde, dafs die Kirchenmusik nicht so isolirt dastehe, sondern mit der übrigen Liturgie in engere Verbindung gesetzt werde.*

Was wird sonst für die Andacht und die Unterstützung der vor- und nachgehenden Theile der gemeinsamen Anbetung gewonnen, wenn nicht Alles harmonisch in einander greift? Der gröfste Theil der Gemeinde sieht dann die Kirchenmusik nur als ein abgerissenes Bruchstück an, langweilt sich, und harrt mit Sehnsucht auf die Fortsetzung des Gottesdienstes, oder überläfst sich einer ganz gemeinen Augen- und Ohrenweide. Deutlich sieht man während der Musik die Zerstreuung auf den Angesichtern hervorbrechen und hier und da ein freund-nachbarliches Gespräch sich anknüpfen. So kann es nicht bleiben, die Kirchenmusik mufs für Alle ohne Unterschied berechnet sein und im Zusammenhange mit der wesentlichen Einrichtung des gesammten Cultus stehen, wenn sie nicht an Kraft, Bedeutsamkeit und religiösem Werth verlieren und in den Augen der Gemeinde als ein elendes Anhängsel der Gewohnheit erscheinen soll. Nicht ergötzt und unterhalten, noch viel weniger aber zerstreut soll die Gemeinde durch sie werden, sondern gerührt, erhoben und in die Andacht der Freude oder der Wehmuth versetzt; „das war schön" soll nicht nur Jeder sagen, sondern auch: „das war erhebend, rührend, erbaulich". Um dies zu erzielen kommt es auf folgende Punkte an, nämlich:

a) *der Inhalt der Musik und des Textes mufs zu den übrigen Theilen des Cultus passend sein.* Dies ist keineswegs so gleichgültig, als es beim ersten Anblick scheinen mag. Denn da jeder öffentliche Gottesdienst ein in sich abgeschlossenes Ganze bildet, so mufs auch Alles darin genau zusammenstimmen und die Einheit nicht verletzen. Schreiend, ja verwundend ist aber nicht selten der Widerspruch, in welchem Inhalt und Geist der musikalischen, an sich vielleicht sehr gelungenen und geistreichen Composition mit Inhalt und Ton der Lieder und der Predigt steht. Der Fall ist wirklich eingetreten, dafs zuerst die Gemeinde *Klopstock's* rührendes Morgenlied sang: „Wenn ich einst von jenem Schlummer, welcher Tod heifst, aufersteh'", hierauf ein Altargebet und eine Bibelvorlesung folgte, die beide auf Tod und Grab sich bezogen, und man nun *Mozart's* freudige Hymne: „Preis dir Gottheit" gab, nach deren Ende die Gemeinde angewiesen war, *Gellert's:* „Meine Lebenszeit verstreicht" — anzustimmen, weil der Prediger sich veranlafst gesehen hatte, gerade an diesem Tage über einen mit der Erinnerung an Tod und Grab in Verbindung stehenden Gedanken zu sprechen. Ja es fehlt nicht an hunderten von Beispielen von noch seltsamern Widersprüchen zwischen der Musik und den übrigen Theilen des Gottesdienstes. Solche Mifsgriffe dienen allerdings nicht zur Verherrlichung des Gottesdienstes. Zwar fanden sich, um solchen Mifsgriffen vorzubeugen, im Laufe des verwichenen Jahrhunderts verschiedene Componisten, welche in den gewöhnlichen Predigt-Text-Pericopen den Anhalt für neue Kirchenmusik-Produkte zu finden glaubten; und so entstanden die bekannten Jahrgänge von Kirchenmusikstücken nach den Episteln und Evangelien des Kirchenjahrs, wie deren z. B. *Homilius, Tag, J. S. Bach, Stölzel, Tuch, Telemann* u. A. geliefert haben. Allein man denke hier zuvörderst an den prosaischen, oft dogmatisirenden Inhalt der meisten Episteln und Evangelien, der gewifs keine sonderlich musikalische Behandlung zulassen konnte; und erinnere sich dabei an die synthetische, von jener Zeit immer herrschender werdende Predigtmanier, nach welcher oft nur ein einzelner Gedanke aus dem Texte zum Grunde der Predigt gelegt wird, so dafs sich vielleicht 20 bis 30 Themata von sehr verschiedener Beschaffenheit denken lassen, während die Hauptideen und Empfindungen der Pericope ganz bei Seite liegen bleiben: und die Unthunlichkeit der Sache wird einleuchten. Diesem Übelstande kann am sichersten nur durch eine vorhergehende jedesmalige Übereinkunft zwischen dem Musikdirigenten und dem Prediger über ihre zu treffende Wahl entgangen werden, bei welcher die in Rede stehende Kirchenmusik weniger an die wechselnden Bibeltexte, oder an die noch wechselndere Predigt, sondern mehr an die statarischen Elemente des Gottesdienstes mit gehöriger Berücksichtigung der Festzeiten und anderer wichtiger Casualitäten anzuknüpfen ist. Zu diesem Behuf wäre aber höchst wünschenswerth, dafs ein von der höchsten Kirchenbehörde für sämmtliche evangelische Kirchen veranstaltetes und approbirtes Repertorium zweckmäfsiger Kirchenstücke, theils mit, theils ohne Instrumentalbegleitung, vorhanden sei, aus dem nach dem jedesmaligen Bedürfnifs, ohne Schwierigkeit etwas Würdiges und Angemessenes genommen werden könne. Würde nun dies Repertorium einen Reichthum von Hymnen, Motetten und andern Chören nach kräftigen rührenden Worten der heiligen Schrift oder andern ihrer Kraftsprache getreuen Dichtungen in sich fassen, damit auch für den ver-

schiedensten Gefühlsausdruck etwas darin vorräthig sei, so könnte es gar nicht fehlen, dafs ein Contrast zwischen der Musik und der übrigen Liturgie vermieden würde und erstere sich nicht zuweilen wie ein bunter Fleck auf einem schwarzen Kleide ausnähme. Schon der Prediger, der den Vortrag zu halten und demnach die ganze Liturgie zu leiten hat, könnte aus diesem Repertorium bei Durchsicht des Textes und der über jedem Tonstücke befindlichen Titel und Charakterangabe, selbst ohne besondere musikalisch-ästhetische Bildung, leicht die zweckmäfsigsten Chöre mit den übrigen vorbereitenden Liedern zugleich bestimmen. Wollte er sich jedoch hiermit nicht befassen, so müfste dadurch, dafs ihn der Geistliche mehre Tage vorher mit dem Hauptliede oder dem Inhalte der Predigt bekannt machte, der Musikdirector in Stand gesetzt werden, eine dazu passende, zweckmäfsige Musik auszuwählen und einzustudiren.

b) *Der Kirchenmusik mufs eine schickliche Stellung bei der Anordnung des evangelischen Gottesdienstes angewiesen werden.* Die Kirchenmusik hat bekanntlich nicht überall und in allen Kirchen ein und dieselbe Stelle. An einigen Orten macht sie den Anfang, an andern den Beschlufs; hier tritt sie kurz vor oder nach der Predigt, dort unmittelbar vor dem Hauptliede ein. Wünschenswerth mufs wohl eine bestimmte Stelle sein. Es fragt sich nur, welche Stelle ihr einzuräumen, und welche die schicklichere im Gange der Liturgie sei. Meiner Meinung nach dürfte sich kaum eine schicklichere Stellung der Kirchenmusik denken, als wenn sie gleich nach der Liturgie und also vor dem auf die Predigt unmittelbar vorbereitenden Hauptliede stattfände. Denn nicht nur in dieser Stellung verbleibt dann dem Hauptliede unbeeinträchtigt sein Platz, damit der Totaleindruck desselben die Herzen dem Prediger entgegen führe, sondern die Musik kann auch auf die *ganze* Gemeinde, welche gewifs vor dem Hauptliede versammelt ist, wirken und die Gemeinde entweder selbstthätig durch Absingung passender in die Musik verwebter Liederverse Theil nehmen, oder doch die durch die Musik angeregten Gefühle sodann in dem unmittelbar darauf folgenden kurzen Hauptliede zur allgemeinen Erbauung ausströmen lassen. In dieser Stellung dürfte sie, vorausgesetzt, wenn sie der Kirche und eben so ihrer Stellung würdig ist, die nöthige Sammlung des Gemüths sehr schicklich befördern und mit einem Sursum corda ausfüllen, das wie eine Stimme von oben zu neuer Begeisterung riefe. — In den Kirchen, wo wegen Mangel an Mitteln, nur Vocalsachen zur Aufführung kommen können, dürfte es vielleicht nicht unpassend sein, diese Vocalmusik gleich mit der Liturgie zu verbinden, so dafs statt der kürzern Chöre zum Heilig, Hallelujah u. s. w. dergleichen gröfsere und mehr ausgeführtere zu denselben Worten eintreten könnten. Durch diese vielleicht nur bei Festen herbeigeführte Abwechselung derselben, durch das Verweilen des Predigers vor dem Altare und durch dies Verschmelzen der Musik mit dem eigentlichen Gottesdienste, würde gewifs dieser Theil des Gottesdienstes feierlicher gemacht werden können.

c) *Der Text der Kirchenmusik mufs ein rein evangelisches Element in sich enthalten, den Leuten verständlich sein und ihnen in die Hände gegeben werden.* Der Text, die Grundlage der Kirchenmusik, sei nicht kalt dogmatisch-lehrend, sondern spreche das *religiöse Gemüth*, vorzüglich aber das Gefühl der *Bewunderung* oder *Verehrung*, das *Wahrheitsgefühl* oder das sittliche Gefühl [40]) wahrhaft *erbaulich* an; denn diese Gefühle sind haupt-

sächlich diejenigen, die zur Förderung der Religion zweckmäfsig sein können. Um Luthers und der Reformation willen aber nur keine lateinischen Texte zu Kirchenmusiken! Die Kirchenmusik mufs ja dann aus dem nothwendigen Zusammenhange gerissen werden und würde als ein für das Volk fremdartiger Theil isolirt dastehen. Der Sabbath ist um des Menschen willen da, hat der Herr gesagt; was daher bei unserm Gottesdienste nur irgend geschieht, soll um der Gemeinde willen, und, so viel irgend möglich, mit der Gemeinde geschehen. Und was soll an ihr und mit ihr geschehen? Ergriffen, bewegt, erhoben soll sie sich fühlen; durch Gesang, Gebet und Betrachtung soll Verstand und Herz angeregt, vom Sichtbaren auf das Unsichtbare, von der Erde zum Himmel emporgerichtet werden. Dies kann unmöglich eine Kirchenmusik mit lateinischem Text bewirken. Denn eine Rührung und Erhebung der Herzen von der Art, wie die kirchliche sein soll, durch die Macht der Töne allein hervorgebracht, wird unläugbar weit öfter von den Ästhetikern gelehrt und von den Dichtern besungen, als von der Erfahrung nachgewiesen. Und so glaube ich, gewifs nicht ohne Vieler Beistimmung, behaupten zu können, dafs die Kirchenmusik bei weitem für die allermeisten Gemeindeglieder selbst in gröfsern Städten ohne Wirkung bleibt, sobald ihr nicht ein *verständlicher* und auch ein wirklich *verstandener* und *vernommener* Text zum Grunde liegt, den sie entweder im Gedächtnisse tragen oder *auf dem Blatte vor Augen haben*. Letzteres ist fast so nöthig, als ersteres. Denn abgesehen davon, dafs die Gemeinde ohne eigene Beschäftigung, sich zerstreuen würde, müfste auch der Reiz und die Bedeutsamkeit der Tonstücke, mithin auch ihre Beziehung auf den übrigen Gottesdienst durch eine Nichtbekanntschaft mit dem Texte und dem Charakterinhalte, ungemein verlieren [41]). Würde ein solches Repertorium von Kirchenmusikstücken, wie es unter 2. b) vorgeschlagen ist, zu Stande kommen, so könnten alle Texte daraus als ein Anhang zu jedem Gesangbuche gedruckt werden. Die jedes Mal aufzuführende Musik könnte dann nach diesem Textbuche den Leuten durch die Nummerntafeln oder andere ausdrückliche Ankündigung bekannt gemacht werden.

d) *Die Kirchenmusik darf nicht zu lange dauern.* Billige Rücksicht auf die Länge der Zeit, für welche auf die Ausdauer der Andacht gerechnet wird und werden darf, mufs genommen werden. Wenn der Predigt vielleicht eine ganze Stunde, wohl gar darüber vorausgeht, so zählt man dabei auf eine Beharrlichkeit in der Herzenserhebung, welche man gewifs nur von den Wenigsten erwarten kann. Und wäre es das Erhabenste, was man der Gemeinde als Vorbereitung darböte, es würde seinen Zwecken auf jeden Fall verfehlen, wenn es eine verhältnifsmäfsig zu lange Zeit erforderte, es würde eine nachtheilige Ermüdung zur Folge haben. Die Kirchenmusik überschreite daher, da dem Choralgesange nicht gut oder

[40]) Vergl. *Maafs* über die Gefühle §. 96. §. 109. etc.

[41]) Eine Note der allg. Kirchenzeit. zu Dr. *Gehren's* Schrift: „Ueber das Bedürfnifs einer neuen Agende" spricht sich hierüber also aus: „In einer Stadt Kurhessens habe ich vor einigen Jahren eine Kirchenmusik angehört. Es wurde gut gesungen und gespielt; aber erbauen konnte ich mich nicht hieran, denn Niemand in meiner Nähe konnte mir sagen, was gesungen wurde. Ich glaubte mehr in einem Concerte, als in einer Kirche zu sein, und war darum herzlich froh, als die Predigt ihren Anfang nahm".

äufserst wenig abgebrochen werden dürfte, nie die Zeit von 10 bis 12 Minuten.

e) *Die Kirchenmusik finde nicht zu häufig statt.* In manchen Kirchen findet *vor* und *nach* der Predigt eine Kirchenmusik, und zuweilen beim Nachmittagsgottesdienste noch eine oder zwei statt. Das ist offenbar zu viel Musik. Die Gemeinde hat aufsergewöhnlich zu wenig thätigen Antheil und der Gottesdienst wird aus seinem sonstigen Zusammenhange gerissen. Kehren so viele Musiken sehr oft wieder, so können sich die Leute unmöglich im Gotteshause wohl befinden. In Städten, wo man's haben kann, höchstens alle 14 Tage beim Vormittagsgottesdienste, in kleinern Städten und Dörfern nur an hohen Festtagen oder andern feierlichen Anlässen eine Kirchenmusik, dürfte, wenn das Interesse und die Theilnahme der Gemeinde an der Musik nicht sinken und dieselbe überhaupt nicht ohne Wirksamkeit und gesegneten Eindruck bleiben soll, vollkommen hinreichen. Nach dieser Zwischenzeit dürfte man nicht nur besser einstudirte Musik erwarten, sondern auch hoffen, dafs ihr Einflufs auf die Gemüther der Zuhörer gröfser und segensreicher sein, und der Gottesdienst durch sie wahrhaft erhöht und verherrlicht werden würde.

§. 4. *Schlufs.*

Kirchenmusiken also, welche die angegebenen Bedingungen erfüllen — folglich nicht mit den übrigen Theilen des Ritus contrastiren, bei welchen Menschenstimmen die Hauptsache, Instrumente aber Nebensache und Zugabe sind, dürfen als solche, welche dem Gottesdienste Würde und Leben geben und nicht blofs einen flüchtigen Ohrenkitzel, sondern wahre Andacht und Erbauung befördern, nicht nur geduldet, sondern auch empfohlen werden. Und diese echte, wahre Kirchenmusik wieder in Gang zu bringen, sie auf ihre ursprüngliche Einfachheit zurückzuführen, sie von den fremdartigen Beimischungen, die sie in neuern Zeiten durch zu grofse Annäherung an die theatralische und überhaupt an die nichtkirchliche Musik erhalten hat, zu reinigen, sie mit dem eigentlichen Cultus als einen integrirenden Theil desselben in engere Verbindung zu setzen, sie mehr zum Vortrage kräftiger, rührender Worte der heiligen Schrift, als zur Aufführung weitläufiger Oratorien und Cantaten anzuwenden, und sie eben dadurch desto allgemein verständlicher und erbaulicher zu machen: dahin war mein Vorschlag bei Verbesserung dieses Theils des Gottesdienstes gerichtet.

Über Kirchenmusik verdienen übrigens nachgelesen zu werden: *Forkel's* Geschichte der Musik. Die Einleitung zum 2. Bde. — Was ist wahre Kirchenmusik? von *J. A. Hiller.* Dr. *Heinroth's* musikalisches Hülfsbuch etc. Die musikalische Liturgie etc., von *Fr. Tr. Rohleder;* dessen Aufsatz im 2. Bde. 3. Hfte. der Eutonia; *J. G. Böhmer's* Aufsatz „über Kirchenmusik" im 5. Bde. 3. Hfte. der Eutonia; *Fischer* über Gesangunterricht; *Thibaut,* über Reinheit der Tonkunst; *Conr. Kocher,* die Tonkunst in der Kirche; *B. C. L. Natorp,* über den Kirchengesang der Protestanten; *J. H. Göroldt's* Gedanken und Bemerkungen über Kirchenmusik, im 4. Bde. 1. Hfte. der Eutonia; *G. Nauenburg's* Aufsatz über das Wesen der christlichen Kirchenmusik im 58. Hfte. der Cäcilia 1833; und mehre Aufsätze in der allgemeinen musik. Zeit., in der Kirchenzeitung u. s. w. Die Componisten, welche Kirchenstücke geliefert, eben so auch diejenigen, welche Sammlungen von Kirchenstücken, Chorgesänge für die Kirche veranstaltet

haben, sind in der *ersten Abtheilung* dieses Werks im III. Abschnitt dessen I. und III. Capitels angegeben.

IV. Capitel.

Vom Altargesange des Liturgen und den Responsorien.

§. 1. *Allgemeine Bemerkungen.*

Es ist ein uralter Gebrauch der christlichen Kirche, dafs der Geistliche am Altare singt, und die Gemeinde oder in deren Namen ein Chor den Gegengesang anstimmt und durch diesen den Gesang des Geistlichen beantwortet. Sehr wahrscheinlich ist dieser Gebrauch schon aus dem Judenthume, besonders aus den Gottesdiensten der Therapeuten in die der Christen übergegangen [42]), und erhielt durch *Ambrosius*, besonders aber durch *Gregor* den Grofsen eine gröfsere Bedeutung [43]). Bei der Reformation wurde der Altargesang, so wie alles Alterthümliche, das sich als urchristlich und wahrhaft erbaulich bewies, beibehalten. Dies bezeugt nicht nur der unausgesetzte Gebrauch desselben in unsern Kirchen, sondern es bestätigen dies auch unzählige schriftliche Zeugnisse, z. B. die Agenden von 1539 an und insbesondere Werke wie die „Cantica sacra", von *Matthäus Lucedus*, Wittenberg 1589, „die deutschen Kirchengesänge", von *J. Spangenberg*, Wittenberg 1545, *Prätorii* „Syntagma musicum" 1609, *Ornitoparchi* „Micrologus musicae activae", Leipzig 1517 u. v. a.

Ursprünglich war der Altargesang dazu angeordnet, die Gemüther der Zuhörer zur Andacht zu erwecken. Da er sich auch überall, wo er nicht verkünstelt oder gar unmusikalisch und ausdruckslos vorgetragen ist, als eine sehr würdige und erbauliche Vortragsweise jener heiligen Stimmung bewährt hat, die dem Liturgen als Sprecher der Religion und Repräsentanten der anbetenden Gemeinde und ihrer frommen Gefühle in seiner liturgischen Thätigkeit vor dem Altare inwohnen soll, so findet er noch heute mehr oder weniger in dem Gottesdienste der evangelischen Kirche statt.

In der *lutherischen* Kirche wurde in den ersten Zeiten davon nur das beibehalten, was damals zweckmäfsig schien, und das hinsichtlich des Inhalts des Textes verändert, was nicht zur neuen Lehre pafste. Die Gesänge wurden theils mit alten, theils aber meistens mit neuen Melodien von *Luther*, *Just*, *Jonas*, *Ludecus*, *Walther* u. A. versehen.

In der *reformirten* Kirche hob man diese Gesänge ganz auf.

In jener hat aber seit der Zeit der Kirchenverbesserung dieser Altargesang manche Veränderung erfahren. Man hat später Manches, was dazu gehörte, z. B. das Absingen der evangelischen und epistolischen Pericopen, weil es unzweckmäfsig schien, abgestellt, Manches untergehen lassen, was der Beibehaltung werth gewesen wäre, und was noch besteht, mehr oder weniger vernachlässigt. In manchen Gegenden und Ortschaften ist diese Art des Kirchengesanges ganz eingegangen.

Die Altargesänge sind theils Acclamationen und Exclamationen (feierliche An- und Ausrufungen) der Religion oder der religiösen Begeiste-

---

[42]) Vergl. *erste Abtheil.* §. 8.
[43]) Vergl. *erste Abtheil.* §. 19.

rung an und für die Gemeinde, wozu kurze Bibelsprüche oder biblische Sentenzen genommen und mit ähnlichen erwiedert wurden, theils Recitirungen längerer Bibelabschnitte, die als Verba solennia unmittelbar göttlicher Anordnung, als heilige Stiftungsformeln eine überaus feierliche Wiederholung beim Gottesdienste nöthig machten, und theils kurze eigens zu dem Behuf des Altargebrauchs verfafste Gebete (Collecten und Präfationen), die, so wie im Namen der Gemeinde, so auch zur Erweckung und Belebung gemeinschaftlicher Andacht, öffentlich und feierlich als symbolische, gottgeweihte Opfer des Danks, der Lobpreisung und der Gelübde, oder als Ausdruck des gemeinsamen Flehens zu Gott in Bitte und Fürbitte, vor seinem Altare dargebracht werden.

Die Stücke, welche im Besondern noch in manchen Gegenden von dem Altargesange übrig sind, sind etwa folgende:

1) Der *Introitus*, der die *Intonation* des Liturgen (z. B. „der Herr sei mit euch"!) und das *Responsorium* des Chors und der Gemeinde (z. B. „Und mit deinem Geiste"!) in sich fafst. Beides zusammengenommen nennt man auch *Antiphonie*, und versteht also darunter in der evangelischen Kirche, in der die Antiphonie der alten Kirche nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form üblich ist, einen *Wechselgesang* zwischen Gemeinde und dem Geistlichen.

2) *Der Versikel*, ein vom Geistlichen intonirter, von dem Sängerchore oder der Gemeinde (also in einer *Antiphonie*) beantworteter Gesang, dessen Text aus biblischen Worten oder einem Bibelspruche von 2 Gliedern besteht, deren eins der Geistliche anstimmt, worauf die Gemeinde das zweite singt. Z. B.

Liturg: Ich will den Herrn loben, so lange ich lebe, Hallelujah!
Resp. Und meinen Gott lobsingen, so lang ich hier bin, Hallelujah!
Lit. Danket dem Herrn, denn er ist freundlich, Hallelujah!
Resp. Und seine Güte währet ewiglich, Hallelujah!
Lit. Christus hat dem Tode die Macht genommen, Hallelujah!
Resp. Und Leben, und ein unvergänglich Wesen ans Licht gebracht, Hallelujah!
Lit. Herr lehre mich thun nach deinen Wohlgefallen, Hallelujah!
Resp. Dein guter Geist führe uns auf ebener Bahn, Hallelujah!
Lit. Selig sind, die in den Herrn sterben, Hallelujah!
Resp. Denn sie ruhen von ihrer Arbeit, Hallelujah!

3) Die *Collecte*, eigentlich nur das auf die Antiphonie folgende Gebet, worauf das Chor oder die Gemeinde *Amen* singt. Manche machen hierbei den Unterschied, dafs sie blofs das Bittgebet *Collecte*, die Lobpreisung hingegen *Präfation* nennen.

4) Das *Vaterunser*, welches entweder *mit* oder ohne Orgelbegleitung vom Liturgen *allein* gesungen und von der Gemeinde mit einem *Amen*, auch wohl vom Chor mit den Schlufsworten: „Denn dein ist das Reich" etc. beantwortet wird. An manchen Orten werden sowohl das *Vaterunser*, als auch die *Einsetzungsworte* von dem Liturgen und der Gemeinde zusammen recitativisch, doch so gesungen, dafs über dem Singen der letztern der Gesang des erstern etwas durchdringender zu hören ist. Eigentlich kann an manchen Orten das Mitsingen der Gemeinde nur ein *Mitbrummen* genannt werden.

5) Die *Einsetzungsworte*, entweder mit oder ohne *Sanctus* (Heilig). Und

6) Der *Segensspruch*, vom Liturgen gesungen und von der Gemeinde mit *Amen* beantwortet.

Die Art des Gesanges ist gewöhnlich immer ein gesangartiger ausdrucksvoller Vortrag, ein choralmäfsiges (singendes) Lesen (modus choraliter legendi). Die Melodie schreitet in langsamen gehaltenen Tönen und innerhalb des Raums weniger Tonstufen ohne die mindeste Verzierung syllabisch fort, ist eben so frei von allen Fesseln des Rhythmus, wie die Worte von allen beengenden Formen der Metrik, und erfordert beim Absingen derselben nur den richtigen Ausdruck der kurzen und langen Sylben des Textes. Dieser Mangel an Rhythmus und aller melismatischen und sprungweisen Fortschreitung gibt diesen Gesängen den Anstrich eines singenden Lesens, wobei es also nur auf wenige Töne, mehr aber auf die verschiedenen *Accente* (Kirchenaccente) ankommt, jedoch kann der Vortrag auch mehr oder weniger melodisch sein, wie das begleitete Recitativ, mit welchem es einige Ähnlichkeit hat. Nach allen geschichtlichen Zeugnissen schreibt sich überhaupt der Altargesang von dem sogenannten *Choraliterlesen* oder von dem *Singen nach dem Accent* her, wobei man eine beliebige musikalische, nicht blofs rhetorische Tonhöhe wählte, in der man sämmtliche vorzutragende Worte aussprach, mit alleiniger Ausnahme der in der Rede hervorzuhebenden Sylben und Worte bei den Einschnitten und dem Ende der Perioden, welche durch entfernte Tonstufen ausgezeichnet werden mufsten; woraus die verschiedenen *Kirchenaccente* entstanden sind, je nachdem die Stimme stieg oder fiel [44]). Der Vortrag nach der eben erwähnten uralten Sangweise ist allgemein hörbar und erbaulich und verdient beibehalten zu werden [45]). Was von dem Altargesange des Geistlichen gilt, das gilt in mancher Beziehung auch von dem Gegengesange oder den Antworten der Gemeinde oder des Chors. Er erfordert fast eben denselben eigenthümlichen Vortrag, kann mehr oder weniger rhythmisch und melodisch sein, setzt aber eben so, wie jener, Vorübungen voraus.

§. 2. *Vorschläge.*

Bisher war in neuerer Zeit wenig, fast gar nichts geschehen, um diese Art des Gesanges, wie er unserer Zeit angemessen sein soll, auf bestimmte Regeln zurückzuführen und ihn fortzubilden. Dem Texte nach ist zwar Manches geschehen; man hat Sammlungen von Collecten und Antiphonien veranstaltet [46]), aber die Melodien dazu haben sich meistens nur durch Tradition erhalten. Selbst das, was wir in der ersten Abtheilung §. 166. berichtet haben, darf nur als etwas sehr Einzelnes betrachtet werden. Darum ist es auch wohl nicht anders möglich, als dafs die Altargesänge und besonders die Responsorien meistens noch von sehr schlechter Beschaffenheit und nicht im Entfernten von der Wirkung sind, die ein guter Altargesang mit den dazu gehörigen Responsorien selten verfehlt. Da nun der Altargesang selbst neben der neuen *preufsischen Agende* [47]), wenigstens bei dem Nachmittagsgottesdienste, so wie auch das Absingen der Einsetzungsworte und des Vaterunsers beim Abendmahle, noch im Gebrauch ist,

---

[44]) Mehr hierüber siehe *erste Abtheil.* §. 19. und S. 24 die Anmerk. 56.

[45]) *J. F. Naue's:* „*Versuch einer musikalischen Agende*, oder Altargesänge zum Gebrauch in protestantischen Kirchen" u. s. w., darf wohl als ein Hauptwerk über diesen Gegenstand angesehen und empfohlen werden.

[46]) Vergl. S. 220 Anmerk. 75.

[47]) S. *erste Abtheil.* §. 167 ff.

so dürfte es nicht nur wünschenswerth, sondern auch nothwendig sein, dafs dieser Theil des kirchlichen Gesanges auf eine höhere Stufe geführt, zur Belebung und Erhebung des Cultus und somit seinem Zwecke entsprechender eingerichtet werden möge.

Was daher zur Verbesserung und Veredlung dieses Altargesanges zunächst geschehen könnte, erlaube ich mir in folgenden Punkten anzudeuten.

1) Von jedem ins Amt tretenden Prediger müfste Seitens der obern Behörde ein gewisser Grad musikalischer und Gesangbildung gefordert werden. Alle, die sich dem geistlichen Stande widmeten, würden dann nicht nur schon auf den Gymnasien die ihnen dargebotene Gelegenheit [48]) benutzen, sich eine hinlängliche Gesangbildung zu erwerben, sondern auch auf der Universität ihre Bildung hierin fortsetzen, um nicht unfähig zu sein, diese Gesänge richtig und sonor vortragen zu können. Denn es ist doch wirklich traurig, wenn man bei dem Altargesange durchaus in Zweifel ist, ob der Geistliche singt oder spricht, heult oder winselt. Ein solcher Gesang kann nur die Feier vor dem Altare herabwürdigen. Überhaupt dürfte es wohl nützlich sein, wenn auf der Universität die künftigen Prediger mit dem Wesen und der Anwendung aller kirchlichen Musik vertraut gemacht würden, damit sie die Partie der musikalischen Liturgie doch wenigstens kritisch zu würdigen verständen.

2) Man sorge dafür, dafs von einem Vereine von Geistlichen und gebildeten Musikern eine für den kirchlichen Bedarf nur kleine Sammlung von Gesängen dieser Art veranstaltet und sorgfältig aus den besten vorhandenen, besonders ältern, ausgewählt werde, wobei aber, da die uralten Melodien wegen ihrer Unvollkommenheit nicht überall beibehalten zu werden verdienen, diese verbessert und überhaupt alle alte Formen, die sich selbst überlebt haben, wegzulassen wären. Bei den Melodien wäre aber besonders nöthig, die Zeitdauer der Sylben, das Metrische dessen, was gesungen werden soll, schärfer ins Auge zu fassen und die Worte melodisch richtig, nach dem besten Lesen, zu betonen, so wie auch die Modulation möglichst einfach und natürlich zu halten. Im Ganzen aber könnte der alterthümliche Gebrauch des syllabischen Vortrags im Singen, wobei auf jeden Ton eine Sylbe trifft, beobachtet werden; nur müfste man darauf bestehen, dafs die etwanigen Dehnungen bei Ruhepunkten und Cadenzen nicht zu melismatischen Figuren oder gar musikalischen Schnörkeleien gemacht würden. Eine solche Sammlung würde dann als ein Anhang zu jeder Agende zu betrachten sein, an welche sich der Prediger demnächst zu halten hätte, da dieser, wie bekannt, bei seiner Anstellung nicht selten in Verlegenheit geräth, *was* und *wie* er am Altare singen soll.

3) Die Orgelbegleitung sowohl zu den Altargesängen des Liturgen als auch zu den Responsorien des Chors und der Gemeinde müfste ganz abgeschafft werden. Vergl. II. Capitel: das *Orgelspiel* §. 6. S. 295.

4) So wie die Altargesänge einen Anhang zu den Agenden ausmachen müfsten, so sollten auch die Texte zu denselben jedem Gesangbuche beigefügt werden. Im vorigen Jahrhundert, als die Kirchen noch fleifsiger besucht wurden, kannte man meistens aus dem Gebrauche die meisten gangbaren Responsorien, und die Leute sangen mit. Jetzt sind sie den

[48]) Vergl. *erste Abtheil.* §. 133 und 165.

Leuten unbekannt. Der Prediger intonirt zwar, allein es antwortet ihm Niemand in der Kirche, als das Chor, und wo kein Chor ist, blofs der Vorsänger. Und wenn dieser schlecht singt oder selbst nicht weifs, was er antworten soll, und dann nur einen Gesang ohne Worte herkaut, so wird der Altargesang mehr Störung als Beförderung der Andacht. Die Folge ist, dafs der wirklich edle Zweck der Antiphonie ganz verloren geht. Dazu kommt noch das ewige Einerlei. Denn der Prediger sieht sich genöthigt, nur diejenigen Formeln anzustimmen, worauf die Antwort dem Vorsänger bekannt ist. Würden also diese Texte dem Gesangbuche beigefügt und dieselben numerirt, so könnte der Prediger jedes Mal, nach dem Inhalte seiner Predigt oder des Gesanges wählen und dem Vorsänger die Nummer anzeigen, welcher dieselbe dann auf einer besondern Tafel der Gemeinde bekannt zu machen hätte. — Geschieht das, was in diesen 4 Punkten erwähnt ist, so ist allerdings schon ein grofser Schritt zur Verbesserung dieses Gesanges gethan; allein es wird nun besonders auch endlich

5) nöthig sein, diese Gesänge tüchtig und richtig einzuüben. Dies gilt nicht nur für die Geistlichen, sondern vorzüglich auch für das Chor, für den Vorsänger und für die Gemeinde. Dem Chore und den Vorsängern wären daher zu diesem Behuf die oben unter 2. erwähnten Gesänge in Musik einzuhändigen, so wie auch die Lehrer in den Schulen anzuhalten, diese Responsorien mit der Schuljugend gehörig einzuüben. Allmählich würde dann gewifs die Gemeinde mitsingen lernen. Damit aber beim Gottesdienste Alles so recht zusammen pafste und in einander griffe, sollte der Geistliche nicht verschmähen, bisweilen mit dem Cantor, auch wohl mit dem Chore oder der Schuljugend in die Kirche zu gehen und bei verschlossenen Thüren die Altargesänge mit einander durchzugehen, sie einzuüben, das Eintreten der Responsorien zu befestigen und sich vor allen Dingen über Dies und Jenes zu besprechen und zu verständigen. Die oben unter 1. geforderte Gesangbildung des Geistlichen würde letzterm hierbei sehr zu statten kommen.

So mufs es meiner Meinung nach angefangen werden, wenn dieser Gesang ein möglichst vollkommnes Ganze werden und wenn er nicht im jetzigen Verfalle liegen bleiben soll.

V. Capitel.

Der Choralgesang.

„Der Choral ist Erhebung des Gottesdienstes, und demselben unentbehrlich. Ein Volk kann sein Gebet nicht andächtiger zum Himmel senden, als in der grofsen Vereinigung, welche der Choral darbietet. Dr. *Grosheim.*

§. 1. *Einleitung.*

Gibt es irgend etwas Grofses, Erhabenes und Feierliches in der Musik, so ist es gewifs ein schöner Choral, wenn er mit der gehörigen Würde vorgetragen wird. Er kann in seiner, man möchte sagen, kunstlosen Form die *gemischte* (d. h. nicht künstlerisch gebildete) Kirchenversammlung nicht nur mächtig ergreifen, erschüttern und höchst wohlthuend auf die

Gemüther wirken, sondern auch und vorzüglich durch den Textinhalt und durch das gemeinschaftliche Zusammensingen der Gemeinde, welches gleichsam das gesellige Verhältnifs der Kirchengemeinschaft musikalisch *versinnbildet*, wahrhaft erbauen. Seine Schönheit wirkt daher auch mächtig auf gebildete, wie auf ungebildete Menschen. Er gibt nicht nur den frommen Gefühlen Leben, Stärke und Wirksamkeit und erwärmt das Herz zur Beförderung der Gottseligkeit, sondern er ist auch das eigentliche Mittel, wodurch die Gemeinde die innere Gluth der Andacht und die Erhebung des Herzens zu Gott zu äufsern vermag.

Das Singen der Choräle, welches bei unserer *evangelischen Kirchenliturgie* ein Hauptstück unserer Gottesverehrung ausmacht, ist daher etwas äufserst wohlthätiges, weil durch dasselbe die gemeinschaftliche Andacht eigentlich erst rechte Weihe und Richtung erhält [49]). Denn was der Seelsorger seinen Gemeinde-Mitgliedern vortragen, verständlich machen und zu Gemüthe führen will, wird schon in einem guten Kirchenliede in einfachen, kraftvollen, gebundenen und doch fafslichen Ausdrücken klar und deutlich, und macht, wenn der Gesang passend *gewählt werden kann*, beinahe jeden weitläufigen Eingang zur Predigt überflüssig. Kein Zuhörer kann, es müfsten denn alle Gefühle des Guten und Schönen noch in ihm schlummern oder schon erstickt sein, die lieblichen Töne eines solchen vereinten Gesanges mit anstimmen, ohne dadurch gerührt und geläutert zu werden, ohne dadurch die herrlichsten und schönsten Gefühle in sich geweckt zu sehen und tief ergriffen und dankvoll auf *Den* zu schauen, der uns die Kraft gibt, solche Gefühle durch unsere einfachen, aber mit unerforschlicher Weisheit geschaffenen Sprach- und Gesangorgane hervorzurufen. Die Gewalt, die des Chorals himmelansteigenden Wogen über das menschliche Gemüth haben können — wer sollte sie nicht schon empfunden haben? — Gewifs, es herrscht wohl über den Werth des Chorals zur Belebung religiöser Gefühle und zur Erweckung der Andacht unter allen Verständigen nur Eine Stimme! Darum kann es auch für den Zweck der kirchlichen Erbauung nicht gleichgültig sein, ob der *Choral* und der *Vortrag* desselben von der Gemeinde von *guter* oder *schlechter* Beschaffenheit sei, weil ganz natürlich von jener oder dieser der Grad seiner mehr oder weniger wohlthätigen Wirksamkeit abhängt. Soll daher der Choral wirken, was er wirken kann, und folglich seine segensreiche Wirkung nicht verfehlen, so mufs er 1) *selbst gut sein*, 2) *gut gesungen* und 3) *gut begleitet werden.*

Da wir uns über seine *Begleitung* bereits im §. 3. des II., so wie im VI. Capitel *dieser Abtheilung* ausgesprochen haben, so bleiben uns jetzt *nur noch* die beiden ersten Punkte näher zu untersuchen übrig.

§. 2. *Der Choral mufs selbst gut sein.*

Wenn jedes religiöse Lied der poëtische Ausdruck eines bestimmten religiösen Gefühls ist, so ist der Choral der mit musikalischer Begleitung versehene Ausruf dieser Art, um ihn zu einem gesungenen zu machen, und die Choralmelodie also die bestimmte Sangweise, nach welcher er zu singen ist. Hiermit ist eben so das Wesen, wie die Würde des Chorals zur Genüge bestimmt. In seiner genauen Verschmelzung mit dem religiösen Liede, das eben erst durch ihn seine musikalische Weihe vollkommen er-

[49]) S. *erste Abtheil.* §. 6.

hält, mufs er auch die Salbung annehmen, welche der Liederdichter dem Ergusse seines frommen Gefühls gegeben hat, und durch die Hülfe der Töne in die Herzen der Hörer verbreiten. Er entsteht und vergeht mit dem Liede. Das Lied ist sein Stoff, die Musik das grofse Mittel, diesen Stoff für die Erreichung seiner religiösen Zwecke weiter zu bearbeiten und wirksamer zu machen. Es kann daher wohl eine Choralmelodie ohne Text, aber durchaus keinen Choral ohne solchen geben. Ein guter Choral erheischt mithin im Allgemeinen gröfstmöglichste Angemessenheit mit seinem Liederstoffe und setzt demnach, wenn durch den Vortrag des Gesanges beim Gottesdienste das Lied und die Weise Leben und Vollendung bekommen soll, noch folgende besondere Erfordernisse voraus:

a) *Das Lied mufs hinsichtlich des Sylbenmafses und der Anzahl der Zeilen dem Metrum der Melodie entsprechen.* Dies ist zwar ein nothwendiges Erfordernifs eines Chorals, weil sonst das Lied zu der Melodie nicht gesungen werden konnte; aber es ist doch unter allen Erfordernissen, welche hierbei in Betracht kommen, wenngleich das erste, doch das geringste und gerade dasjenige, welches nur selten beim Chorale vermifst wird.

b) *Das Lied mufs mit gehöriger Rücksicht auf die Melodie gedichtet sein.* Das geistliche Lied als *Kirchenlied* hat die Bestimmung: der gemeinschaftliche Ausdruck der frommen Gefühle einer gottesdienstlichen Versammlung vermittelst des Gesanges zu sein. Diese Bestimmung erfordert schon, dafs es das Erzeugnifs der geistlichen Dichtung und der christlichen Begeisterung sei, und eine sowohl dieser innern hervorgegangenen angemessene, als auch zum gemeinschaftlichen Ausdruck derselben geeignete Form habe. Wenn seine Form sich zwar für viele Theilnehmer eignen, in Sprache einfach fafslich und würdevoll sein mufs, so ist dies doch noch nicht genug, sie erfordert zugleich auch einen Versbau, der es nicht nur in den gottesdienstlichen Versammlungen singbar macht, sondern auch *seinem Inhalte und der diesem angemessenen Sangweise entspricht.* Letzteres ist um so nöthiger, weil die Melodie eben erst der erhöhte Ausdruck dessen sein soll, was das Lied sagt. Der Geist der gewählten Melodie mufs daher nicht nur im Ganzen, sondern auch *durchgängig* in allen Strophen und in allen Zeilen dem Geiste des Liedes angemessen sein. Denn diese vollkommene Übereinstimmung zwischen Lied und Melodie gibt dem Chorale erst rechten musikalischen Werth und ist die Hauptsache. Man mufs es dem Liede, wenn es gelesen oder gesungen wird, anhören können, dafs der Verfasser, als er es dichtete, gerade diese und keine andere Melodie im Sinne gehabt und den Geist und Sinn überall lebhaft gefühlt habe, den die Melodie, der er sein Lied untergelegt hat, ausdrückt. In frühern Zeiten, wo mit dem Liede zugleich auch die Melodie entstand und jenes mit dieser zusammen ein Ganzes ausmachte, wurde überhaupt weit weniger hiergegen gefehlt, wie man bei den ältern Chorälen, z. B. Was Gott thut etc., Wer nur den lieben Gott etc., Ein' feste Burg ist etc., Es ist das Heil uns kommen her etc., Nun danket alle Gott etc., Wachet auf ruft uns die Stimme etc., Herzliebster Jesu etc., Wie schön leucht't uns der Morgenstern etc. und noch sehr vielen andern bemerken wird. Nur bei neuern Liedern, die meistens nach dem Metrum älterer Choralmelodien gedichtet sind, vermifst man, besonders wenn der Dichter selbst nicht musikalisch genug gebildet war, dies unerläfsliche Erfordernifs eines guten Chorals nicht selten und findet oft genug, dafs

der Dichter nicht die passende Melodie gewählt, oder den Geist und Charakter der Melodie nicht richtig aufgefafst oder stellenweis aus dem Sinne verloren hat. Und da auch viele Herausgeber von Gesangbüchern, wenn ihnen nicht Musikverständige zur Seite standen, diese verkehrte Wahl der Melodie beibehalten haben, so trifft man noch in sehr vielen Gesangbüchern Lieder, welche nach Melodien gesungen werden sollen, die gerade die entgegengesetzte Empfindung des Liederstoffes aussprechen. Belege hierzu: die *glorreiche Auferstehung Christi* wird gepriesen nach der Melodie: Ach was soll ich Sünder machen etc., Wer nur den lieben Gott läfst walten etc.; ein *reumüthiger Gesang* eines Lasterhaften, in dem das Gewissen furchtbar erwacht, nach der Melodie: Wie grofs ist des Allmächt'gen Güte etc.; für *glücklichen Jahreswechsel* wird Gott gepriesen nach der Melodie: Christus, der uns selig macht etc., Ach Herr mich armen Sünder etc.; *der Tod Jesu* besungen nach der Melodie: Wie grofs ist des Allmächt'gen Güte etc., Nun danket alle Gott etc.; die *Pracht des Sommers* besungen nach der Melodie: Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn etc., Erschienen ist der herrlich' Tag etc.; *Dank- und Loblieder* gesungen nach der Melodie: Herzliebster Jesu etc., Erbarm dich mein o Herre Gott etc., Nun sich der Tag geendet hat etc., Wer nur den lieben Gott läfst walten etc., Wenn mein Stündlein vorhanden ist etc., Alle Menschen müssen sterben u. s. w. [50]). Durch diese und noch sehr viele andere Verstöfse gegen die richtige Wahl der Melodie mufs natürlich die Wirkung der Musik durch das Gedicht und die Wirkung des Gedichts durch die Musik aufgehoben werden. Da indessen von diesen so verfehlten, dem Gefühlscharakter ihrer Texte widersprechenden Melodien im Grunde nur wenige sind, die nicht mit andern, die gleiches Metrum haben, vertauscht werden können, so theile ich zum Behuf für Diejenigen, welche die Leitung des Choralgesanges unter sich haben, im *Anhange* dieses Werks ein Verzeichnifs der Parallelmelodien mit, welche, als völlig gleiches Metrum habend, nach dem jedesmaligen, aber zu prüfenden Ausdruck der Empfindung mit einander verwechselt werden können.

c) *Die Interpunction des Liedes mufs mit der Melodie übereinstimmen.* In der Musik findet eben sowohl, wie in der Poësie und in der prosaischen Rede, eine Interpunction statt. Sie hat ihren Periodenbau. Ihre Perioden sind bald längere, bald kürzere Sätze in verschiedenen Formen und Stellungen. Und diese Sätze bestehen aus längern oder kürzern Abschnitten. In den Choralmelodien ist der Periodenbau am einfachsten; ihre Perioden haben keine künstliche Verwickelung und nur wenig kurzgefafste Sätze, so dafs ihr Sinn und Ausdruck von Jedermann leicht gefafst werden kann. Der Dichter, welcher einer Melodie sein Lied anpassen will, darf den Periodenbau derselben nicht unbeachtet lassen; vielmehr mufs er in seinem Liede den Perioden und ihren einzelnen Theilen die nämliche Form und Stellung geben, welche die Sätze der Melodie haben. Unterläfst er

---

[50]) Vergl. *M. Fleck's* Vorrede zu seinem Werkchen: „*Sieben neue Choräle* auf 65 Lieder des neuen Dresdner Gesangbuchs, welche keine passende Melodie hatten". *J. G. B's* „20 neue Choralmelodien auf einige Lieder im neuen Dresdner Gesangbuche, welche dem Inhalte derselben angemessener sind, als die früher gewöhnlichen Melodien". — „Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten" etc. von *B. C. L. Natorp*; „die musikalische Liturgie" etc. von *F. T. Rohleder.*

dies, so gehen Lied und Musik auseinander; die Auffassung des Sinnes wird erschwert, oder es kommt in den Gesang wohl gar ein ganz anderer Sinn, als der, den er nach der Absicht des Dichters haben soll. Erschwert wird die Auffassung des Sinnes vornehmlich durch die sogenannten *Enjambements*, welche darin bestehen, dafs der Dichter den Sinn nicht am gehörigen Orte vollendet, sondern denselben aus der einen Periode oder aus der einen Zeile in die andere hinüberzieht. Entstellt wird er, wenn die Interpunction in dem Liede und in der Melodie nicht mit einander übereinstimmen. Beispiele von Fehlern dieser Art finden sich sehr häufig. Ich will hier folgende wenige anführen:

„Und lafs uns göttlicher
Natur theilhaftig sein".

„Sein Tod uns vom andern Tod
Rettet, und vom Seel-Verderben".

„Traue fest,
Er verläfst
Nicht, die an ihn denken"!

„Und wie viel Noth die unbekannt
Mir blieb, ward von dir abgewandt".

„Speist Reiche gern die Armen, sie
Sind auch, wie ihr, von Gott".

„Ein Vater und ein Hirte meint
Es treulich mit den Seinen".

„Auf Gottes Vor-
sicht will ich schau'n,
Auf seine Gü-
te fest vertrau'n".

„Dein Kreuz ist Thorheit nur
Dem, der es nicht versteht".

„Ich bin, ich war, ich werde
Sein der ich war; kein Anderer
Im Himmel auf der Erde
Hat meinen Ruhm und Namen".

„Unermefslich ewig ist
Gott der Höchste. Herr du bist,
Wie du dich offenbarst,
Nun und ewig, der du warst".

Setzt man hier nach jeder Zeile, wo die Musik eine grofse Pause macht, ab und denkt sich diese Zeilen so, wie sie von der Gemeinde gesungen werden, so mufs Jedem das Unangenehme und Widrige fühlbar einleuchten.

d) *Das Kirchenlied mufs lyrisch sein.* Die Musik ist lyrischer Natur; sie drückt, so lange sie ihren natürlichen Charakter nicht verläugnet, Empfindungen aus. Das geistliche Lied mufs daher seiner wahren Bestimmung ganz zuwider nicht philosophisch und didaktisch sein, sondern mufs sich für den Choralgesang sowohl seiner Materie, als der Form nach seiner musikalisch-religiösen Bedeutung gleichmäfsig eignen. Ist dies nicht der Fall, predigt es nur in poëtischer Form, so wird es wohl zu Kopfe,

aber nicht zu Herzen gehen. Wenn nun der Gesang predigt, der Prediger predigt, und das Gebet predigt, so werden sich alle Diejenigen der Kirche entziehen, die sich nicht gern predigen lassen; wenn aber das Lied *singt*, der Prediger *predigt* und das Gebet *betet*, so wird es nicht leicht Jemand geben, der nicht von einem dieser drei ergriffen werden sollte. *Gellert*, *Herder*, *Niemeyer* u. A. haben sich sattsam hierüber ausgesprochen.

e) *Die Melodie mufs selbst gehaltvoll und zweckmäfsig sein.* Wie grofsen Werth auch ein guter Text dem Chorale zu geben vermag, so hängt doch die Eindringlichkeit des Chorals nicht einzig und allein von dem Inhalte des Liedes, von dem poëtischen Ausdrucke desselben und von der Form, sondern vornehmlich von der Musik, von der *Melodie* [51]) ab, durch welche er dem Ohre dargestellt und ins Gemüth gebracht wird. Wir hören manches geistvolle, inhaltsreiche und vortrefflich gedichtete Lied, ohne dafs es einen bedeutenden Eindruck auf uns machte; ja nicht selten bleibt unser Gemüth dabei ganz unbewegt. Dahingegen werden wir oft durch das Singen anderer Lieder, denen es an Gedankenfülle und an allem poëtischen Werthe fehlt oder die wohl gar ganz geistlos und fade sind, tief gerührt. Die Erfahrung in den Kirchen bestätigt dies. Die Gemeinden singen diejenigen Lieder, deren Musik ihnen wohlgefällig und geläufig ist, sehr gern; und wir selbst sehen bei Liedern unwillkürlich nach ihren Melodien. Auch *Luther* behielt, bei seiner höchst genauen Durchmusterung der alten Kirchengesänge, manches geistlose Lied, in Ermangelung eines bessern, welches er hätte an seine Stelle setzen können, blofs „propter jucundissimam melodiam" bei. — Da es also die Musik ganz vorzüglich ist, welche auf das Gemüth der meisten Menschen weit inniger wirkt, als der Text des Liedes selbst, und eigentlich den Liedern erst Leben und Schwung gibt, so ist es nicht nur sehr wünschenswerth, dafs der Musik zu den Kirchenliedern eine vorzügliche Aufmerksamkeit geschenkt werden möge, sondern auch nothwendig, dafs man bei der Wahl und Feststellung der Melodien äufserst sorgsam sei, damit die der Kirche unwürdigen und charakterlosen Melodien immer mehr von den würdevollen und guten abgesondert und vom Gottesdienste entfernt werden mögen. Wenn nun die Choralmelodien zu den Kirchenliedern, schon darum, weil sie der erhöhte Ausdruck dessen sind, was das Lied sagt, so wie auch um ihres bestimmten Gebrauchs willen solche Eigenschaften haben müssen, durch welche die beabsichtigte Wirkung des Chorals möglichst erreicht werde, so folgt daraus, dafs nur diejenige eine gute und werthvolle Choralmelodie genannt werden kann, welche absolut sangbar, fafslich, leicht behaltbar und so ungezwungen, so einfach, so natürlich als möglich ist, auch dabei eine ruhige, feierlich-langsame, Ehrfurcht gebietende, wo möglich antike Haltung, so wie einen durchaus metrisch und rhythmisch richtigen und wohlgefälligen Gang hat, und in Ansehung ihres eigenthümlichen Liedertextes und der darin herrschenden Empfindung und ihrer Mo-

[51]) *Rousseau*, einer der feinfühlendsten Ästhetiker, hat es längst bewiesen, dafs nicht, wie man fälschlich geglaubt hat, die *Harmonie* die Kraft des Ausdrucks der Gefühle besitze, sondern die *Melodie*. *Jene* dient, nach seiner Behauptung, blofs dazu, die Töne zu unterstützen, die Modulation merklicher zu machen und dem Ausdrucke mehr Distinction und Annehmlichkeit zu geben; in *dieser* aber lägen die mit unwiderstehlicher Kraft belebten Töne, die man für Aeufserungen einer empfindenden Seele erkenne.

dulation auch so ausdrucksvoll und rührend als möglich ist. Hiernach wird sich der Werth unserer Choralmelodien am besten bestimmen lassen. In den meisten Kirchenmelodien, welche wir noch als ein reiches Erbe aus ältern Zeiten empfangen haben, finden wir diese Eigenschaften. Durch ihre Popularität, die nicht gemein, noch weniger trivial ist, sind sie christliche Volksmelodien geworden, welche, angemessen dem gemeinen Fassungsvermögen und frei von unnatürlichen Wendungen, würdevolle Einfalt haben und das Herz über das Unendliche erheben. Unsere geistlichen Liederdichter und Liturgiker haben auch die Hoheit, Kraft, Wahrheit und Würde dieser ältern Choralmelodien [52]) empfunden und denselben ihre Kirchenlieder untergelegt und nur selten andere dazu benutzt. Doch finden wir freilich auch bald hier, bald dort ältere Choralmelodien im Gebrauch, die nicht jene Eigenschaften besitzen. Diese sollten bei der Menge guter Choralmelodien, die wir haben, zum gröfsten Vortheil für den Kirchengesang mit bessern vertauscht (s. Anhang) und ganz und gar zurückgelegt werden [53]). Namentlich sind die schwerfälligen, gezwungenen, mit langen Dehnungen versehenen, die einförmigen und vielzeiligen Choralmelodien nicht sehr lobenswerth, wie z. B. An Wasserflüssen Babylon etc., Wir glauben all' an einen Gott etc., Wie wohl ist mir o Freund der Seelen etc., Ach Gott thu dich erbarmen etc., Mitten wir im Leben sind etc., Zerfliefst mein Geist etc., O grofser Gott von Macht etc., Jesaia, dem Propheten etc., Freuet euch ihr Christen alle etc., Lobet den Herren etc., Durch Adams Fall ist ganz etc., Verleih uns Frieden gnädiglich etc., Komm heiliger Geist, Herre Gott etc., Christ fuhr gen Himmel etc. u. m. a.; die Melodien: Danksagen wir alle etc., Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit etc., Komm heiliger Geist erfülle etc., Nimm von uns Herre Gott etc., Gelobet sei der Herr etc., Meine Seele erhebet den Herren etc., Herr nun lässest du deinen Diener etc., die Litanei (Kyrie eleison) u. a. sind eigentlich, wegen ihrer technischen Einrichtung keine Choralmelodien, weil sie als sequentiae der ältern Kirche nach Noten von längerer und kürzerer Dauer, wie es die Quantität der Sylben erfordert, gesungen werden sollten; besonders aber sind folgende Choralmelodien wegen ihres profanen Geistes der Kirche unwürdig, als: O Ursprung des Lebens etc., Jesu hilf siegen etc., Selig, ja selig wer willig erträget etc., Eins ist Noth! ach Herr dies Eine etc., Es glänzet der Christen einwendiges Leben etc., In dir ist Freude etc., Ein Kind geborn zu Bethlehem etc., Nun singet und seid froh (In dulci jubilo) etc., Ach alles was Himmel und Erde umschliefst etc. Seligstes Wesen unendliche Quelle etc., Wenn ich die himmlische Freude betracht' etc. u. a. m., eben so einige neuere, z. B. Zum Himmel erhebe dich Freudengesang etc., Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre etc. u. a. Freilich sind schon sehr viele der Kirche unwürdige Choralmelodien beim Gottesdienste aufser Gebrauch gekommen, viele hingegen noch nicht. Manche Melodien will dieser Kritiker vom Choralgesange weggethan wissen, jener nicht; manche Melodie nimmt sich, von dieser

---

[52]) Vergl. *erste Abtheil.* II. Abschn. III. Cap., III. Abschn. II. Capitel.

[53]) Hierüber verdienen nachgelesen zu werden, die beiden Schriften von *K. W. Frantz:* „96 alte und unbekannte Choralmelodien, mit Bemerkungen" und „Ueber die ältern Kirchenchoräle", Quedlinburg bei *G. Basse.* Der diesem Werke beigefügte *Anhang* von *Parallelmelodien* wird dies Geschäft erleichtern.

Gemeinde gesungen, recht würdevoll aus, von einer andern Gemeinde vorgetragen, erscheint sie nur als ein verworrener und schleppender Gesang; manche Melodie wird von dieser Gemeinde gern, von einer andern ungern gesungen u. s. w. Betrachten wir diese Erscheinungen genauer, so ergibt sich, dafs man mit dem Verwerfen nicht zu rasch verfahren und die Melodien nicht allein auf dem Papiere, mit der Feder in der Hand prüfen, sondern den *Gesang der Gemeinde selbst beobachten* müsse, wo man sich bald überzeugen wird, ob diese oder jene Melodie *zweckmäfsig* sei, d. h. ob sie allgemein gesungen werden kann, und dadurch sich zu *einem wahren, erbaulichen Volksgesange* stempelt. Gewifs, wenn die Choralmelodien immer so geprüft worden wären, wir würden nicht auch so manche gute alte Melodie jetzt gänzlich vermissen. Demnach sollten vom kirchlichen Gemeindegesange alle solche Choralmelodien, welche den Stempel der Verwerflichkeit tragen, besonders also die monotonen, profanen, menuettenartigen und arienmäfsigen Melodien ausgeschieden, und mit Sorgfalt diejenigen Melodien, welche alle jene vorerwähnten Erfordernisse in sich tragen, die einem Gesange geziemen, der wie der Choral für das Volk und die Kirche die imposanteste Wirkung haben mufs, beibehalten werden: dann würde, bei gehöriger Vorbereitung, gewifs überall der Choral jenes heilige Lied der Sionitin werden, wie es *Klopstock* in seiner Ode „die Chöre" mit den Worten schildert: „als ob kunstlos aus der Seele schnell es strömte" — das den freien Ergufs gottgeweihter Gefühle möglichst auszudrücken und zu befördern vermag.

§. 3. *Der Choral mufs gut gesungen werden.*

Wenn durch die Ausführung oder den Vortrag des Gesanges beim Gottesdienste eigentlich erst der *Choral* Leben und Vollendung erhält, so kann wohl auf die bessere und schlechtere Beschaffenheit seiner Ausführung im Gemeindegesange, so wie darauf, ob er durch dieselbe seinem gottesdienstlichen Zwecke mehr oder minder entspricht, nicht wenig ankommen. Denn bei aller Vortrefflichkeit eines in Text und Melodie wohlgelungenen Chorals hängt doch erst seine Eindringlichkeit von der Art und Weise ab, wie er von der Gemeinde gesungen wird.

Dafs der Vortrag des Chorals von der Gemeinde bis auf den heutigen Tag im Allgemeinen noch sehr mangelhaft und schlecht ist, dafs die vielen Klagen hierüber meistens gegründet sind und dafs der Gemeindegesang in unsern Kirchen einer noch weit durchdringendern und gründlichern Verbesserung bedarf, ist ausgemacht und allgemein anerkannt. Hiervon zeugt nicht allein die Allgemeinheit der Klagen selbst; hiervon zeugen auch die vielen Schriften, die Behufs der Erzielung eines bessern Kirchengesanges seit ungefähr 2 Decennien herausgegeben sind [54]). Wir sind daher nicht gesonnen, die Klagelieder über das Unsichere, Schwankende, über das Falsche und Unrichtige des Choralgesanges, über den Mangel an Ausdruck bei demselben, über das Verzerren und Verschnörkeln der Melodie, über das Schreien, Plärren, über das Eilen und Zögern beim Gesange u. s. w. durch noch eins zu vermehren, was zu nichts weiter helfen könnte, sondern wir wollen vielmehr hier zeigen, welche Ansprüche man mit Recht an einen *guten Choralgesang* zu machen hat, und

[54]) Vergl. *erste Abtheil.* III. Abschn. III. Cap.

dabei die Mittel angeben, wie er mit der Zeit zu einem solchen erhoben und von seinen Mängeln und Gebrechen befreit werden könne.

Der gemeinschaftliche Vortrag eines Kirchenliedes nach der ihm angemessenen Gesangweise mufs im Wesentlichen *ernst*, *einfach*, *natürlich*, *würdevoll* und *feierlich* sein, und überhaupt eine solche Beschaffenheit haben, dafs sich die Art der Empfindung des Liedes und die Eigenthümlichkeit der Gesangweise darin bestimmt und ohne Störung offenbaren.

Im Besondern gehört dazu:

1) *Der Choral mufs von der Gemeinde sicher und geläufig gesungen werden.*

Dies ist doch wohl das erste und wichtigste Erfordernifs eines guten Choralgesanges, dafs man die Töne der Melodie richtig treffe und geläufig angebe. Ist dies nicht der Fall, so entsteht natürlicherweise unsicheres Umhertappen der Stimmen, um den richtigen Gang der Melodie zu treffen; es entsteht ein blindes in den Tag Hineinschreien, gleichviel ob die rechten Töne getroffen werden oder nicht, oder es entsteht ein schüchternes Zurückhalten des Gesanges, ein schleppender und holperichter Gesang, indem Einer auf den Andern, oder indem man erst auf den Ton der Orgel hört, um langsam nachzukommen; es entstehen aber endlich auch Mifstöne, welche in die Melodie hinein oder neben derselben her erschallen, wodurch nicht nur die Melodie selbst zerstört, sondern auch die Harmonie der Orgel aufgehoben wird. In frühern Zeiten ging es in diesem Punkte besser. Der Kirchengesang war mehr an der Tagesordnung. Er war im Leben der Gemeinden die Hauptmusik. Man hörte ihn nicht blofs in der Kirche, sondern auch in den Familien bei der Morgen- und Abendandacht, in der Werkstätte, bei der Feldarbeit, in den Ruhestunden, in geselligen Kreisen. Täglich wurde er in allen Schulen geübt; dadurch erlernte die Jugend eine Reihe von Melodien mit grofser Geläufigkeit. Beim öffentlichen Gottesdienste war der Gesang ein wichtiger Theil der Andachtsübung für die Gemeinde, welche damals überhaupt am Gesange mehr herzlichen Antheil nahm, so wie sie auch den öffentlichen Gottesverehrungen öfterer, als es jetzt geschieht, beiwohnte, wodurch sie denn auch in Übung und Bekanntschaft der Choralmelodien blieb. Jetzt ist dies Alles freilich in sehr vielen, fast in allen Gemeinden erschlafft und verschwunden [55]). Bei den schönsten und sonst bekanntesten Melodien wird durch Unsicherheit und Mangel an Geläufigkeit derselben eine Verwirrung, eine Unordnung, ein Mifsbehagen und eine Disharmonie hervorgebracht, die abgesehen von ihrer innern Verwerflichkeit an sich, dem Choralgemeindegesange vor allem darum widerspricht, weil in diesem sich gerade die Stimmen Aller zu einem Herz und einer Seele vereinen sollen, um im tausendstimmigen Chor Gott, dem Herrn aller Heerschaaren, gemeinschaftliche Opfer des Lobes und Dankes zu bringen, sich selbst aber zu erbauen und zu neuer Verehrung zu stärken. Will man nun Seitens der Gemeinde einen sichern und geläufigen Vortrag des Kirchengesanges erzielen, so mufs man dafür sorgen, dafs sie eine genaue Kenntnifs der Melodien besitze, dieselben fest im Gedächtnisse trage und eine biegsame Stimme erhalte. Dahin wird man es freilich bei den erwachsenen Ge-

[55]) Vergl. *erste Abtheil.* III. Abschn. §. 142. ff., *zweite Abtheil.* die *Einleitung*.

meindemitgliedern, ohne mit ihnen eigene Gesangübungen anzustellen, schwerlich noch bringen können; aber bei der heranwachsenden Gemeinde, bei der Jugend, wird man es dahin zu bringen haben. Auf die Schulen mufs man blicken, hierauf die Hoffnung setzen, dafs es hierin mit der Zeit besser werde; dort möge man daher mehr als bisher verlangen und darauf achten, dafs die Choralmelodien sicher, und damit sie alle Kinder lernen, *einstimmig* eingeübt werden. Vergl. VIII. Capitel: *Gesangunterricht.*

2) *Die Melodien müssen die Gemeinden richtig und einfach wiedergeben.*

So wie jede Musik und besonders jeder Gesang so vorgetragen werden mufs, wie die Vorzeichnung des Componisten es vorschreibt: eben so und noch mehr darf auch beim Singen einer Choralmelodie nicht von den vorgeschriebenen Tönen derselben abgewichen, sondern diese richtig, mit Bestimmtheit und Einfachheit, hervorgebracht werden. Man mufs aus dem Munde der Gemeinde durchaus nichts Anderes hören, als die reinen, richtigen Töne der Melodie. Der Ton Aller mufs immer wie Ein Ton sein. Gegen diese wichtige Bedingung eines guten Choralgesanges verstöfst man aber fast in allen Kirchen. Selten hört man die reine Melodie. Häufig vernimmt man noch eine secundirende Stimme, die nach Belieben bald die Terz, bald die Quarte, bald die Quinte unter der Melodie singt. Noch häufiger und was weit schlimmer ist, als dieses willkürliche Secundiren, sind aber die Abweichungen, die Verschnörkelungen, durch welche die Gemeinde die Melodie verunstaltet. Sie singt nämlich noch eine grofse Anzahl von Tönen, welche die reine Melodie nicht hat. Sie macht ungehörige Vorschläge; sie singt, um von einem Tone zu dem andern zu kommen, mehre dazwischenliegende Töne mit; sie bringt Doppelschläge, Nachschläge, Mordenten u. dgl. an, und raubt durch solche Verunstaltungen dem Chorale alle Kraft und Eindringlichkeit. (In der Beilage Nro. 24. habe ich die geschmacklos entstellte Melodie: „Jesus, meine Zuversicht" etc., zur Veranschaulichung mitgetheilt.) Den Grund dieses Fehlers glaube ich suchen zu können:

a) *in dem Mangel an Kenntnifs der richtigen einfachen Melodie;*

b) *in der Nichtbeachtung dieses Fehlers beim frühesten Gesangunterrichte;*

c) *in dem Mangel an Geschmacke der weniger gebildeten Gemeinde.* Ihr Geschmack gleicht dem der Kinder. An dem Bunten und Hervorstechenden, wie in der Kleidung, im Anstreichen der Häuser etc., so auch, wo es nicht verhindert wird, im Kirchengesange findet sie Wohlgefallen. Die reine Melodie dünkt ihnen zu einfach, ihr wollen sie damit aufhelfen, dafs sie allerlei Figuren und vermeintliche Verzierungen anbringen;

d) *im Nachahmungstriebe der Menschen.* Hört die Gemeinde vom Vorsänger oder vom Organisten auf der Orgel dergleichen Nebentöne, bunte Figuren, so glaubt der gemeine Mann, dafs es eine Zierde sei, dergleichen nachzuahmen. Endlich

e) *in dem Schleppen und der Langsamkeit des Gesanges.* Es ist nicht unwahrscheinlich, dafs bei einem zu trägen, langweiligen Gesange mehre Gemeindemitglieder in ein solches Verzieren der Melodie verfallen, um etwas mehr Leben in den Gesang zu bringen.

Kennt man den Grund dieser abgeschmackten Entstellungen der Cho-

ralmelodien, so wird man diesem Fehler entgegen arbeiten, so wie ihn auch mit der Zeit beseitigen können,

a) *durch zweckmäfsigen Gesangunterricht* in Schulen, wobei man ihnen zugleich das Abgeschmackte dieser Verzerrungen anschaulich und fühlbar zu machen hat;

b) *durch einfaches Orgelspiel und Vorsingen;*

c) *durch musterhaftes Vorsingen der geübten Schuljugend und des Vorsängers*, damit die Gemeinde selbst das Bessere erkennen möge;

d) *durch ein angemessenes, nicht zu langsames Zeitmafs beim Choralgesange*, und endlich

e) *durch Belehrung und Vermahnung*, wodurch freilich meines Erachtens weniger auszurichten sein dürfte.

Bei den Gemeinden, bei welchen dieser Fehler eingewurzelt ist und gleichsam forterbt, wird es schwer halten, dieselben an einen einfachen Gesang zu gewöhnen. Die Orgel, wenn sie sich auch gegen den Gemeindegesang in Opposition stellte, würde wenig ausrichten, weil sich viele, besonders alte Frauen, durch nichts aus ihrer gewohnten Singweise herausbringen lassen. Vom Grunde aus mufs dem Fehler entgegengearbeitet werden.

3) *Das rechte Zeitmafs der Gesangweise mufs beobachtet werden.*

Wenn auch hinsichtlich des Zeitmafses ein kleiner Unterschied zwischen Liedern aufregender, freudiger, wehmüthiger und niederschlagender Empfindung gemacht werden darf, so kann man doch als Regel angeben, dafs der Choral wenigstens so geschwind zu singen sei, dafs das Anhalten der Töne nicht beschwerlich werde und zu geschmacklosen Modulationen Veranlassung gebe, aber auch so langsam, dafs der Inhalt des Liedes gehörig erwogen werden kann. Das richtigste Zeitmafs für den Choral möchte daher ein Andante sein, dessen Haupttöne, in halben Taktnoten geschrieben, ungefähr noch einmal so langsam wären, als die Pendulschwingungen eines *Mälzel*schen Metronoms, der auf den 60. Grad gestellt ist. Das Zeitmafs des Choralgesanges bleibt freilich immer schwierig anzugeben, weil es nicht bei allen Melodien und auch nicht in allen Kirchen gleich sein kann (vergleiche Capitel II.; *Orgelspiel*, §. 3.); doch darf im Wesentlichen dieser Unterschied nur sehr gering sein. Denn wird zu rasch gesungen, so verfällt man in den Fehler des *Eilens*, wodurch der Gesang seines Ernstes und seiner kirchlichen Würde beraubt wird; singt man zu langsam, so verliert er durch seinen *dehnenden und schleppenden Vortrag* an Eindringlichkeit, er ermüdet die Stimme und die Brust durch zu langes Aushalten jedes einzelnen Tones, er wird langweilig, gibt Gelegenheit zu Verunstaltungen, ist Ursach, dafs der Text nicht gehörig aufgefafst werden kann, und veranlafst wohl gar Manche, das Mitsingen schon bald nach den ersten Strophen aufzugeben. Der erste Fehler, das *Eilen*, ist jetzt seltener; durch das Beseitigen desselben und durch das ewige Gebot: „langsam zu singen", ist man aber häufiger in den Fehler des *Schleppens* und des *zu langsamen Singens* verfallen. Feierlich langsam wird freilich immer der Choralgesang bleiben müssen, wenn er nicht seiner Würde verlustig gehen soll; aber es gibt auch ein überlangsames Singen, das seine Verwerflichkeit dem Sänger schon durch das unnatürliche Zerreifsen alles Zusammenhanges des Textes und sogar der einzelnen Sylben zu erkennen gibt, sich aber auch au-

ſerdem durch seine Schläfrigkeit unausstehlich macht. Den Grund eines solchen phlegmatisch-schleppenden, oder wie ihn *Luther* nennt, *faulen Choralgesanges*, braucht man, um die rechten Mittel dagegen ausfindig zu machen, nicht weiter als in den nächsten Veranlassungen zu suchen. Diese sind:

a) *die Gewöhnung in der Schule;*

b) *Mangel an Kenntniſs der Melodien;*

c) *Mangel an Biegsamkeit der Stimme;*

d) *das leitende Orgelspiel* und

e) die *Gleichgültigkeit*, oder vielleicht richtiger die *Unbekanntschaft mit diesem Fehler.*

Um nun diesen Fehler des Schleppens zu verhüten oder überhaupt dafür zu sorgen, daſs das rechte Zeitmaſs beim Choralgesange beobachtet werde, wird es sich nöthig machen, daſs schon beim Gesangunterrichte in Schulen auf ein richtiges und gleichförmiges Zeitmaſs gehalten werde, daſs die Melodien sicher eingeübt und die Kinder auch dazu angeleitet werden, sich nach der Orgel zu richten. Letzteres wird der Lehrer erreichen, wenn er in den Singstunden die Kinder anhält, sich nach ihm zu richten und, indem er bald rascher, bald langsamer mitsingt, pünktlich mit ihm zu singen. Geschieht dies, dann wird das leitende Orgelspiel dies Schleppende des Gesanges leichter verhüten, so wie auch das angemessene Zeitmaſs mit mehr Nutzen genauer beobachten können. Überdies wird die Orgelbegleitung hierbei sehr viel thun können. Der Organist muſs schon beim Vorspiele der Gemeinde recht bestimmt das Tempo bemerklich machen, muſs bei der harmonischen Begleitung des Gemeindegesanges jeden Accord einfach und präcis anschlagen, die Gemeinde beim Schleppen durch sein Spiel beleben, beim Eilen ihr auf eine milde Weise Gewalt anthun, ihren Gesang aufzuhalten und muſs besonders darauf achten, daſs der Ton der Orgel mit dem Tone der singenden Gemeinde auf das Bestimmteste zusammenfällt, wodurch sich die Gemeinde an den Organisten gewöhnt und sich dann leicht lenken und leiten läſst (vergl. 2. Capitel, *das Orgelspiel*, §. 3. die *Choralbegleitung*). Endlich wird aber auch in Betreff der Unbekanntschaft mit den Fehlern in diesem Punkte eine Aufsicht, ein Anhören des Choralgesanges von einem Sachverständigen von groſsem Nutzen sein, weil es bekannt ist, daſs ein Anderer unsere Fehler eher bemerkt, als wir selbst. Vergl. I. Capitel.

4) *Der Choral muſs von Allen mit natürlicher Stimme und gleichmäſsiger Stärke vorgetragen werden.* — Auch beim Choralgesange kann es nicht gleichgültig sein, in welcher Stärke oder Schwäche die Töne aus dem Munde der einzelnen Sänger kommen. Sind die Töne zu schwach, so wird der ganze Gesang schlaff und unkräftig; sind sie zu stark, so bekommt der Gesang eine unangenehme Härte. Darum muſs der Choralgesang in der Kirche nicht nur von der ganzen Versammlung mitgesungen, sondern es muſs auch von jedem Sänger mit seiner Stimme das rechte Maſs von Stärke und Schwäche des Ausdrucks hervorgebracht werden. Dann wird er gut zu nennen sein und diejenige Würde und Kraft erhalten, welche man bei dem Anblick der Versammlung erwartet. Daſs diesem Erfordernisse das Singen in den meisten Kirchen keineswegs entspricht, weiſs Jeder, welcher auf dasselbe in unsern Kirchen aufmerksam gewesen ist. Viele Sänger strengen ihre Stimme nicht gehörig an, sie singen unvernehmlich, sie sind zu unlustig zum Singen, sie lispeln bloſs; besonders

gilt dies von der sogenannten vornehmen Welt und dem weiblichen Theile der Gemeinde. Dies ist für die Schönheit des Kirchengesanges höchst nachtheilig; denn gerade die weiblichen Stimmen müssen dem Gesange seinen rechten Glanz, seine Klarheit geben und ihm das Finstere benehmen. Ohne ihren höhern Klang fehlt es, wie *Natorp* sehr richtig sagt: „dem Hymnus an dem rechten Jubel, dem Bittgesange an der wahren Innigkeit, dem wehmüthigen Gesange an der rechten Zartheit". Andere Sänger hingegen strengen ihre Stimmen zu sehr an, sie singen mit zu roher Stimme, sie schreien, kreischen, schnarren etc. mehr, als dafs sie mit einer natürlichen Stimme singen. Durch ihre gellenden Töne machen sie den Gesang rauh und berauben die Musik ihres Wohllautes. Dieser Fehler trifft vorzüglich das männliche Geschlecht, und besonders Diejenigen unter demselben, welche der Melodie recht kundig zu sein glauben und sich defshalb berufen fühlen, durch gewaltiges Geschrei und starkes Vorsingen den Gesang regieren zu müssen. Der Grund hiervon liegt nicht fern, er liegt *a*) in dem schlechten Beispiele, das manche Vorsänger geben; *b*) in der Nachlässigkeit der Lehrer, die von den Kindern das zu starke Singen, das Schreien dulden und nicht frühzeitig sie an ein sanftes Singen gewöhnen; *c*) in der zu hohen Tonart, woraus die Melodie gesungen wird; *d*) in dem starken Registriren der Orgel, wo es nicht nöthig ist, und *e*) in dem Geschmacke und der Gemüthsstimmung mancher Gemeindeglieder, welche dadurch, dafs sie recht tapfer und aus Herzensgrunde mitsingen, ihren Eifer und die Innigkeit ihrer frommen Gefühle ausdrücken wollen, so dafs gleichsam die Stärke jener Andachtsübung auch den höhern Grad ihrer Frömmigkeit bezeichnen soll. Ist man dem Grunde dieses Fehlers auf der Spur, so wird man leicht auch die Mittel ausfindig machen können, welche geeignet sind, diesen Fehler zu beseitigen. Einigermafsen können die Prediger dieses grofse, den Anstand verletzende, das Gefühl beleidigende und die wahre Andacht nicht wenig störende Übel schon dadurch abstellen oder doch bedeutend vermindern, wenn sie die Gemeinde überhaupt und die hervorstechenden Sänger insbesondere unter gehöriger Vorstellung zur Mäfsigung ihrer Stimmen beim Gesange in den Kirchen angelegentlichst und wiederholentlich zu bewegen suchten. Doch kann man hierin, besonders einzelne Schreier zur Mäfsigung ihrer Stimme zu ermahnen, nicht vorsichtig genug sein, weil gewöhnlich diese sich einbilden, dafs sie tüchtige Sänger sind und die Sache recht ordentlich verstehen. Besonders suche man daher zuvor den Geschmack der Gemeinde durch ein sanftes Vorsingen der Schuljugend zu läutern, und sehe dahin, dafs der Vorsänger ihnen ebenfalls ein gutes Beispiel gebe. Sodann wird auch der Organist weder durch die Wahl einer zu hohen Tonart für den Choral, noch durch ein zu starkes Registriren der Orgel zu jenem Fehler Anlafs geben müssen (vergl. II. Cap. *das Orgelspiel*, §. 3.). Endlich achte man aber auch darauf, dafs dieser Fehler nicht aus der Schule in die Kirche verpflanzt werde, was ebenfalls sehr häufig der Fall ist. Der Gesanglehrer halte daher alle Kinder ohne Ausnahme an, bei dem Choralsingen in der Schule mit einzustimmen, und gestatte ihnen nicht, mit unnatürlicher Stimme zu schreien. Geschieht dieses, gewifs der Choralgesang würde nicht nur erbaulicher werden, sondern durch einen natürlichen und einen hinsichtlich der Stärke gleichmäfsigen Vortrag bedeutend an Reiz gewinnen. Und dafs ein sanfter Kirchengesang

nichts Unmögliches ist, davon geben ja die meisten Herrnhuter-Versammlungen einen sprechenden Beweis. Denn in diesen spricht sich der Gesang in einem Piano aus, das auf die Andachtsübung von wohlthätigem Einflufs ist. Übrigens gehört ja hierzu auch kein vorzüglicher Grad der Bildung; dies lehrt die Erfahrung unserer Tage. Die Grönländer, Eskimo's, die Indianer in Nord- und Süd-Amerika und selbst die Neger in Westindien haben, insofern sie zu den Missionen der Brüdergemeinden gehören, dieselbe Art des Gesanges, wie alle andern.

5) *Die Gemeinde mufs den Choral rein singen.*

Es kann nicht genug sein, dafs man einen Ton hören läfst, er mufs auch gut tönen, er mufs einen guten, dem Ohre wohlgefälligen Klang haben. Der Ton mufs *rein* sein, er mufs nicht allein bestimmt anheben, sondern auch beim Forttönen sich nicht verändern, d. h. höher oder tiefer werden. In den Kirchen vermissen wir dies Erfordernifs eines guten Choralgesanges fast durchgängig. Die Ursachen hiervon liegen theils in der Witterung, theils am Organisten, theils an der zu hohen Tonart, theils im zu starken Singen oder Schreien und theils am Mangel an Gesangübung. Die das reine Choralsingen hindernden Ursachen können beseitigt werden: *a*) wenn der Organist die Melodie gehörig hervorhebt und die Töne derselben durch das Mitgreifen anderer nicht verdunkelt, damit sie die Gemeinde deutlich vernehmen kann; *b*) wenn der Organist, besonders bei einer vollen Versammlung, das Pedal stark anzieht und mitspielt, damit die Gemeinde wenigstens, wenn sie von dem Manualspiele vielleicht nichts vernehmen kann, durch die Grundtöne im Tone erhalten wird; *c*) wenn die Choräle nicht in einer zu hohen Tonart gesungen werden, da ganz natürlich die ermüdende Anstrengung in hohen Tönen zu singen das Herunterziehen im Tone zur Folge hat und haben mufs; *d*) wenn die Ursachen des *Schreiens* (s. oben 4.) beseitigt werden, indem es bekannt ist, dafs gemäfsigte Stimmen nicht so leicht unterziehen, als die starken; und endlich *e*) wenn in den Gesangübungen in der Schule nicht so rasch über die ersten Elemente des Singens, namentlich über das Tonleitersingen hinweggeeilt wird. Vergl. VIII. Capitel: *Gesangunterricht.* — Endlich

6) *Der Choral mufs mit Ausdruck gesungen werden.*

Hierzu gehört zunächst, dafs jeder Sänger die Worte, welche er singt, richtig ausspreche, so dafs man jeden Laut rein und deutlich vernehmen und also das, was gesungen wird, auch verstehen könne. Es gehört wenig Aufmerksamkeit dazu, um wahrzunehmen, dafs unsere Gemeinden dieses nicht thun. Findet man schon häufig bei geübten Sängern eine schlechte und undeutliche Aussprache, so darf man sich wohl nicht wundern, dafs wir diesen Fehler auch bei der weniger gebildeten Gemeinde finden. Auf einmal kann diesem Fehler nicht abgeholfen werden, wohl aber mufs ihm allmählich durch den Schulunterricht im Sprechen, Lesen und im *Singen* entgegengearbeitet werden. Ein zweites Erfordernifs des guten Ausdrucks besteht darin, dafs das Singen mit dem Inhalte und Geiste des Liedes und mit dem Charakter der Melodie übereinstimme. Wenn man auch nicht von einer grofsen Versammlung einen solchen ausdrucksvollen Gesang verlangen kann, wie man ihn wohl von einigen geübten Sängern erwartet, so sollte man doch wenigstens an dem Choralgesange hören können, welche Empfindungen und Gefühle ausgedrückt werden sollen. Man sollte einen Unterschied machen zwischen langsamerm und ra-

scherm, zwischem starkem und schwachem, zwischen feurigerm und milderm Singen. Man sollte unterscheiden können, was froher Jubelgesang und wehmüthige Klage, was erhebender Lobgesang und demüthiges Flehen, was Ausdruck des Schmerzes und sanfte Beruhigung sei. Man sollte es überhaupt dem Gesange anhören können, ob die, welche ihn singen, das, was sie singen, auch verstehen und empfinden. In einigen Gesangbüchern, z. B. in den *Biberacher* und in dem neuen *Bergischen*, hat man den Ausdruck des Gesanges durch Überschriften über den Liedern bemerklich zu machen gesucht; man hat angedeutet, ob das Lied lebhaft, feierlich, schwermüthig, bittend, klagend, flehend, froh, zuversichtlich, ruhig mit Würde, inbrünstig, sanft, stark u. s. w. vorgetragen werden soll. Solche Andeutungen reichen aber nicht allein hin, sie bleiben ganz unwirksam, wenn sich die Gemeinde nicht auf den Ausdruck im Singen versteht. Defshalb wird es nothwendig sein, dafs man schon auf dieses Erfordernifs in Schulen Rücksicht nimmt, und nicht duldet, dafs schon da die Gesänge einer wie der andere, gleich schleppend, kalt, geistlos und ohne allen Ausdruck gesungen werden. Zu Hülfe kommt man dem Ausdrucke schon dadurch, dafs man beim Gesangunterricht kein Lied singen läfst, ehe es gehörig erklärt, der Inhalt und Geist desselben entwickelt, der darin herrschende lyrische Charakter dem Gefühle nahe gebracht und das Ganze mit guter Aussprache und mit gutem Ausdruck gelesen werde. Endlich aber gehört zum guten Ausdruck, dafs man auch die musikalische Interpunktion beobachte. In unsern Kirchen wird dies gänzlich vernachlässigt. Man singt eine *kurze* Sylbe so lang, als eine *lange*, und am Schlusse einer Zeile wohl noch einmal so lange. Man hat dies bis jetzt zweckmäfsig befunden, weil man der Gemeinde die richtige Eintheilung des Gewichts der Sylben nicht allgemein zugetrauet hat. Doch glaube ich, dafs es ein grofser Schritt zur Vervollkommnung des Choralgesanges wäre, wenn der Vortrag im Singen der Melodie mit dem Vortrage im Declamiren des Liedes übereinstimmte, und man es allmählich dahin bringen könnte, dafs die Interpunktion und das Versmafs des Liedes auch in der Bewegung und in dem Metrum der Melodie beim Singen zu hören sei. Der Choralgesang würde dadurch gewifs an Eindringlichkeit und Leben gewinnen. Nach den alten Gesang- und Choralbüchern des XVI. und XVII. Jahrhunderts zu urtheilen, scheint man damals sehr wahrscheinlich auch beim Singen den Unterschied zwischen langen und kurzen Sylben gemacht zu haben. Die Melodie z. B.: Allein Gott in der Höh' sei Ehr' etc., hat in den alten Gesangbüchern auch in Noten das Metrum: Allein Gott in der Höh' sei Ehr'. Nach unserm jetzigen Choralbuche stellt es sich aber so dar: Allein Gott in der Höh' sei Ehr' etc. u. s. w. (vergl. erste Abtheil. §. 102., auch Beilage Nr. 11.). Die Jugend wird man in diesem Punkte am sichersten zu einem richtigen Singen führen, wenn man sie zuerst das Lied richtig lesen lehrt und sie demnächst anleitet, die eingeübte richtige Declamation auf das Singen der Melodie überzutragen.

Dafs übrigens in diesem, wie in den andern Punkten, eine gründliche, zweckmäfsige und eifrig fortgesetzte Betreibung des Gesangunterrichts in Volksschulen überhaupt das Beste thun wird, leidet keinen Zweifel. Denn schon hier mufs der Sinn und die Fertigkeit zu einem guten

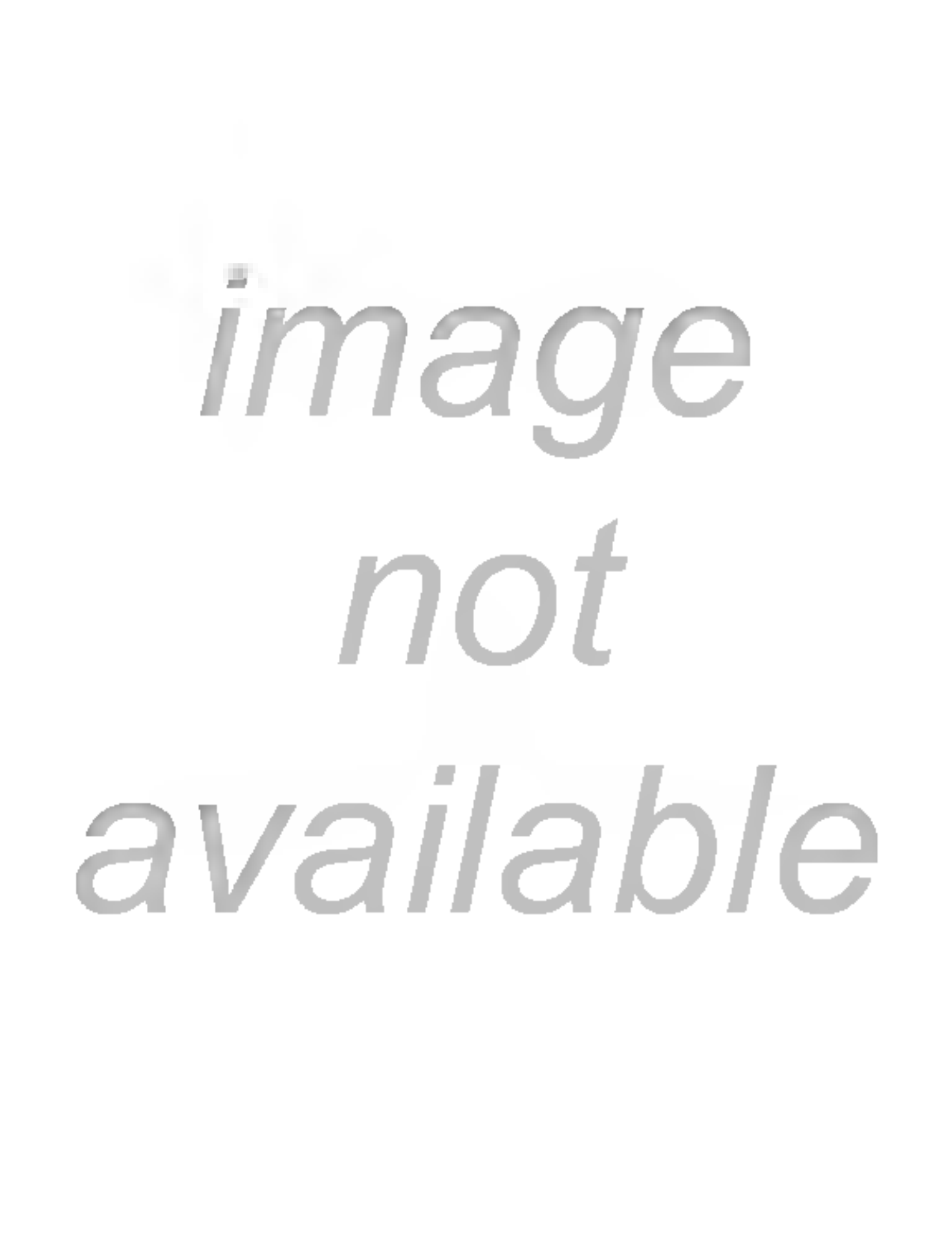


image
not
available

1) *Viele Lieder sind in musikalischer Hinsicht fehlerhaft.* Die Melodien-Überschriften in den Gesangbüchern sind oft ohne Rücksicht auf den Inhalt und den Charakter des Liedes, ja manchmal sogar ohne genaue Berücksichtigung des Versmafses gewählt. Vergl. V. Capitel *der Choralgesang*, §. 2.

2) *Viele der schönsten Choralmelodien hat man dadurch*, dafs man es in Gesangbüchern an Liedern für sie fehlen liefs, *ganz aufser Gebrauch gesetzt* und *dagegen oft sehr schlechte*, für die man Lieder hatte, *beibehalten.* Die evangelische Kirche ist überreich an Choralmelodien. *König's* „Harmonischer Liederschatz" 1738 enthält 1900, *Schicht's* „Allgemeines Choralbuch", fafst 1300 Melodien, und wollte man sie genauer zusammen lesen, so würden sich gewifs nahe an 4000 finden. Dadurch, dafs man zu so vielen Melodien keine, oder nur unsingbare Lieder in die Gesangbücher aufnahm, hat man diese Melodien selbst allmählich in Vergessenheit gebracht und unsere Kirchen eines grofsen musikalischen Schatzes beraubt. Denn in manchen Gesangbüchern ist nur auf 50, in manchen auf 80 bis 100 Melodien hingewiesen. Rechnen wir nun hiervon noch die Melodien zu unsingbaren oder zu solchen Liedern, die eigentlich in ein Privatgesangbuch gehören, ab, eben so auch die Melodien, die den Gemeinden nicht geläufig sind, so bleiben für den Gottesdienst mancher Gemeinden kaum 20 bis 40 Melodien, die gesungen werden.

3) *Für manche einzelne Melodien gibt es zu viele Lieder.* Da man beim Sammeln der Kirchenlieder sich mit Ängstlichkeit nur an die allgemeiner bekannten Versmafse gebunden und sich hierin nach der Unkunde der Gemeinde richten zu müssen geglaubt hat, so konnte es gar nicht fehlen, dafs man bei ein und demselben Versmafse vielen oft unter sich verschiedenen Liedern auch ein und dieselbe Melodie gab und immer mehr geneigt war, bei Parallelmelodien, die weniger bekannte gegen die bekannte zu vertauschen. Daher hören wir in unsern Kirchen beim Absingen verschiedener Lieder sehr häufig die nämlichen Melodien wiederkehren. Wie oft kommen z. B. die Melodien: „Wer nur den lieben Gott läfst walten" etc., „Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut" etc., „Jesus meine Zuversicht" etc. vor. Es gibt Gesangbücher, in welchen unter 100 Liedern 20 bis 30 nach einer und ebenderselben Melodie gesungen werden. Einförmigkeit des Gesanges und häufiger Widerspruch zwischen dem Geiste des Liedes und dem Geiste der Melodie sind die unausbleiblichen Folgen davon.

4) *Die Melodien sind nicht immer richtig angegeben.* In manchen Gesangbüchern sind die Melodien nicht nach den Anfangsworten der alten, sondern nach neuern Liedern benannt worden. So versteht man z. B. in manchen Gesangbüchern unter dem Melodientitel: „So hoff' ich denn mit festen Muth" etc. die Melodie: „Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn" etc.; unter: „Heilig ist der Gott der Götter" etc. die Melodie: „Wachet auf, ruft uns die Stimme" etc.; unter: „Erhöhter Jesu Gottes Sohn" etc. die Melodie: „O Ewigkeit, du Donnerwort" etc.; unter: „Geduldiges Lamm, Herr Jesu Christ" etc. die Melodie: „Mach's mit mir Gott nach deiner Güt'" etc. u. s. w. Wer denkt nun wohl an diese Melodien! Solche Angaben können nur Verwirrung veranlassen. Eben so gibt's auch eine Menge Choralbücher, in denen theils Melodien überhaupt nicht mit ihren ursprünglichen Namen benannt, theils durch eine unrichtige Benennung Me-

lodien, welche von einander verschieden sind, mit einander verwechselt worden. So findet man die Melodie: „Straf mich nicht in deinem Zorn“ etc. sehr häufig: Mache dich mein Geist bereit etc. genannt; die Melodie: „Ach Herr wir armen Sünder“ etc. nicht selten mit den Melodien: Befiehl du deine Wege etc., oder: Valet will ich dir geben etc. u. s. w., die Melodie: „Nun freu't euch lieben Christen g'mein“ etc. mit: Es ist gewifslich an der Zeit etc. u. s. w. verwechselt. Dafs hierdurch Organisten und Cantoren zu groben Mifsgriffen verführt werden können, ist bekannt genug.

Endlich 5) *sind die Festtagslieder und Melodien nicht gehörig von den übrigen gesondert und hervorgehoben.* Einen Blick in unsere Gesangbücher bedarf es nur, um zu bemerken, wie sehr man dieses Erfordernifs eines guten Kirchengesanges übersehen hat. Nicht selten sollen Lieder an Festtagen nach Melodien, wie z. B. „Von Gott will ich nicht lassen“ etc., „Wer nur den lieben Gott läfst walten“ etc., „Alle Menschen müssen sterben“ etc., „Ich singe dir mit Herz und Mund“ etc., „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir“ etc. u. a. gesungen werden, welche alle wohl gut, aber durchaus nichts Festliches an sich haben. Keine einzige eignet sich für den Festgesang; die meisten sind durch den zu häufigen Gebrauch so alltäglich geworden, dafs man sie schon darum an Festtagen nicht mehr gebrauchen kann, ohne den guten Geschmack zu verletzen und den Eindruck, den der Festgesang machen soll, zu schwächen.

§. 2. *Vorschläge für die Bearbeitung eines Gesang- und Choralbuchs.*

Um diesen angeführten Mängeln mit der Zeit abzuhelfen, oder da, wo sie sich noch nicht so merklich eingestellt haben, ihnen zu begegnen, wird es nach dem Gesagten eben so nöthig, als anräthlich sein: *mit dem Gesangbuche gleichzeitig auch das Choralbuch zu bearbeiten.* Da dies aber schwerlich Sache eines Mannes sein dürfte, so sollte sich zur gleichzeitigen Bearbeitung beider Bücher ein Verein von Geistlichen und Musikverständigen bilden, welcher gemeinschaftlich, neben der Prüfung der innern Güte der Lieder, besonders auch die nächste Bestimmung derselben, nämlich *dafs sie gesungen*, dafs sie in der Kirche von der Gemeinde gesungen werden sollen, sorgfältig im Auge zu behalten hätte. Dieser Verein würde dann um so weniger in Gefahr kommen, gegen die musikalischen Erfordernisse eines Gesangbuchs Verstöfse zu begehen und in demselben die höhere musikalische Weihe des Cultus zu verletzen, wenn er beim Auswählen der Lieder sich eine in der Kirche versammelte singende Gemeinde vorstellte, wenn er sich den öffentlichen Gottesdienst und seine einzelnen Bestandtheile vergegenwärtigte, die liturgischen Formen und Anordnungen beachtete, wenn ihm die heiligen Handlungen nach ihrer Bedeutung und Form vorschwebten und ihm das Festliche auch festlich erschiene. Im Besondern würde er mit der Bearbeitung eines *Gesang- und Choralbuches* folgende Obliegenheiten übernehmen:

1) *Alle aufzunehmende Lieder genau zu prüfen, ob sie auch in musikalischer Hinsicht nicht fehlerhaft sind.* Vergl. V. Capitel, *der Choralgesang.*

2) *Jedem Liede in der Überschrift die ihm entsprechendste, richtige und passendste Melodie zu bestimmen*, und, damit es sich späterhin oder an andern Orten nicht zutragen möge, dafs der Cantor und Organist unter derselben Melodien-Überschrift eine ganz andere verstehe, zugleich

3) *diese gemeinte Melodie mit dem richtigen und wahren Namen*, den sie eigentlich trägt, und welcher ebenfalls im Choralbuche gleichzeitig

festzusetzen ist, *zu benennen*, welches Letztere um so wünschenswerther sein würde, da in den Melodien-Überschriften und bei deren fortdauernden Verwechselung unter den Cantoren und Organisten endlich eine babylonische Sprachverwirrung einreifsen dürfte;

4) *würde er den lyrischen Charakter sowohl über dem Liede, als über die Melodie im Choralbuche zu bezeichnen haben*, um dadurch nicht nur der Gemeinde bemerkbar zu machen, welchen Ausdruck das Lied beim Singen erfordere, sondern auch den Cantoren, Organisten und Gesanglehrern einen Wink zu geben, welchen Ausdruck sie durch ihren Vortrag hervorzubringen bemüht sein müssen (vergl. V. Capitel, *der Choralgesang*, §. 3. S. 326). Ferner

5) würde bei *Auswahl der Melodien* darauf zu sehen sein, a) *dafs nicht zu wenige*, b) dafs *nur die vorzüglichsten von* den bekanntern *Choralmelodien aufgenommen werden*, und c) *dafs es für diese Melodien im Gesangbuche nicht an Liedern fehle.* Durch die musikalische Unkunde vieler Gemeinden und durch die Melodien-Armuth mancher Gesangbücher darf man sich nicht verführen lassen, zu wenige und noch einige andere gute Melodien, die nicht bekannt sind, aufzunehmen; denn es hält ja nicht so sehr schwer, eine neue Melodie einzuführen. Dafs man aber alle die Choralmelodien, welche charakterlos, ohne Würde, nicht fafslich, voll Monotonie, welche gemein und mit dem eigenthümlichen Charakter des evangelischen Gemeindegesanges in Widerspruch stehen, ausschliefsen und es für diese auch an Liedern fehlen lassen müsse, ist wohl nicht mehr als billig. Übrigens versteht es sich wohl von selbst, dafs man sich bei der Auswahl der Melodien zunächst an die gangbaren seiner Gegend zu halten hat, sollte auch die Anzahl der Choralmelodien nicht weit über 100 hinausgehen. — Gleicherweise würde dieser Verein

6) auch dafür zu sorgen haben, dafs *nicht zu viele Lieder nach ein und derselben Melodie gesungen werden müfsten.* Die im *Anhange* beigegebenen Parallelmelodien können dies Geschäft erleichtern, nur wolle man aber ja nicht allein nach verschiedenen Melodien streben, sondern auch darnach, dafs die zu wählende Melodie zu dem Geiste und Inhalte des Liedes pafst. Sonst würde nichts dabei gewonnen. Man kann dies am besten beurtheilen, wenn man sich das Lied mit der zu wählenden Melodie vorsingt.

Ganz besonders aber müfste sich gedachter Verein angelegen sein lassen,

7) *sämmtliche gewählte Melodien nach einer richtigen und guten Lesart aufzuzeichnen.* Ich bin keineswegs der Meinung, dafs man überall die *echte unverfälschte* Lesart aufzusuchen habe, schon aus dem Grunde, weil viele abweichende Lesarten gleich weit verbreitet und von gleichem Alter, oder auch von gleichem Werthe und gleicher Wirkung sind, so dafs es eben so schwer als mifslich sein möchte, ausmitteln oder bestimmen zu wollen, welche davon die ältere, richtigere, bessere und allgemein einführbare sei; vielmehr scheint es, da nun einmal im Laufe der Zeit in verschiedenen Gebieten unsers gemeinschaftlichen Vaterlandes verschiedene Abänderungen der Urmelodien sich unter dem Volke verbreitet haben und diese Abweichungen sehr schwer und nur auf Kosten der Andacht vielleicht kaum ein halbes Menschenalter hindurch zu beseitigen sind, — mir eben aus diesem Grunde weit gerathener, die christlichen Gemeinden

einer Gegend um geringfügiger Varianten willen **nicht zu stören**, sou
die *schlechten Varianten*, die weltlichen Zwischen**töne auszumerzen**
Melodien von den auffallenden, wirklichen **Entstellungen** zu
Selbst den Fall angenommen, die Schwierigkeiten zur Ermittel
Urmelodie liefsen sich beseitigen, so stände **immer noch** zu be
ob dadurch für alle Fälle etwas Erwünschtes, **die Andacht** wahrh
derndes gewonnen würde. Denn manche **ursprüngliche** Chora
würde, unsern Erfahrungen zufolge, unserer **Zeit nur** unkirchliche
gen. Härten, unangenehme Sprünge u. dgl. **hat mit** der Zeit d
zu mildern gesucht, und wenn es dadurch vom **Originale** abgewich
so mag wohl das Volk nicht allemal Unrecht **gehabt** haben.

Endlich 8) sollte er auch darauf Bedacht **nehmen**, *dafs die Fe*
melodien vor den übrigen gehörig hervorgehoben würden. Dafs auch
Punkt beim Kirchengesange und bei der Bearbeitung **neuer** Gesang
von grofser Wichtigkeit sei, leuchtet Jedem ein, **dessen** Geschmack
ganz ungebildet ist. Alle Festtagslieder müssen **daher auch** Festta
lodien haben. Von alten Zeiten her hatte ein jeder **Festtag** im Kir
jahre und jede heilige Zeit ihre eigenen Melodien. **Davon** kann man
leicht überzeugen, wenn man entweder die alten **Gesangbücher** darü
Rathe zieht, oder auch in solchen Gemeinden, welche **der** alten Sitt
geblieben sind, Nachfrage thut. In Betreff einiger **Melodien** *ist es a*
allgemein noch bekannt, dafs sie einem bestimmten **Feste** und keinem
dern angehören. Sollte nicht Jeder, der in der Kirche **die** Melodie:
Himmel hoch da komm' ich her" etc., oder: „**Gelobet** seyst du, J
Christ" etc. singen hört, sich des Weihnachtsfestes, **der** die Melodie
Traurigkeit" etc. hört, des Charfreitags, der die Melodie: „*Nun bitte*
den heil'gen Geist" etc. singen hört, des Pfingstfestes erinnern? So
jedes Fest seine eigenen festlichen Anordnungen, sein **feierliches** *Glo*
geläute, seine eigenen Gebräuche und dadurch schon einen höhern Schw
und eine höhere Glorie hat, so sollte es auch seine eigenen *Gesänge*
seine eigenen Festtagsmelodien haben, wodurch man verspüren und fü
mufs, dafs es Festtag ist. Das Ganze des musikalischen Theils des G
tus gewinnt auf diese Weise eine gewisse stehende Form und Ordnung,
welcher die stete Wiederkehr der Feiertage mit ihren Feiertagsgesäng
einen dem Gemüthe wohlthuenden, geregelten und festen Kreislauf bild
So gehören z. B. der *Adventszeit* die Melodien: „Wie soll ich dich empfa
gen" etc., „Nun komm der Heiden Heiland" etc., „Heilig *ist Gott*
Vater" etc., „Gottes Sohn ist kommen" etc. u. a.; dem *Weihnachtsfe*
„Vom Himmel hoch da komm' ich her" etc, „Lobt Gott ihr Christen
zugleich" etc., „Wir Christenleut'" etc., „Gelobet seyst du Jesu Chris
etc., „Ermunt're dich mein schwacher Geist" etc., „O Jesu Christ, de
Kripplein ist" etc., „Nun singet und seid froh" etc., „Freut euch ihr Chr
sten alle" etc. u. a.; der *Passionszeit und dem Charfreitage:* „Ach Her
mich armen Sünder" etc., „Herzliebster Jesu, was hast du" *etc.*, „*Chr*
stus, der uns selig macht" etc., „O du Liebe meiner Liebe" etc., „
Mensch bewein' dein' Sünde grofs" etc., „Da Jesus an dem Kreuze *stun*
etc., „So gehst du nun, mein Jesu hin" etc., „Jesu meines Lebens Leber
etc., „Ach sieh ihn dulden, bluten, sterben" etc., „O Traurigkeit, o Her
zeleid" etc., „Meine Liebe hängt am Kreuz" etc. u. a.; dem *Osterfest*:
„Christ ist erstanden" etc., „Erschienen ist der herrlich' Tag" etc., „Christ

lag in Todesbanden" etc., „Jesus Christus unser Heiland, der den Tod" etc. u. a.; dem *Himmelfahrtsfeste:* „Himmelan, nur himmelan" etc., „Christ fuhr gen Himmel" etc. u. a.; dem *Pfingstfeste:* „Nun bitten wir den heil'gen Geist" etc., „Komm heil'ger Geist, erfüll'" etc., „Du Geist des Herrn" etc., „O heil'ger Geist, o heil'ger Gott" etc., „O heiliger Geist, kehr' bei uns ein" etc. u. a.; der *Feier der heiligen Taufe:* „Christ unser Herr zum Jordan kam" etc.; der Feier des *heiligen Abendmahls:* „Schaffe in mir Gott" etc., „Schmücke dich o liebe Seele" etc., „O Lamm Gottes unschuldig" etc., „Christe du Lamm Gottes" etc., „Jesus Christus unser Heiland, der von uns" etc., „Ich komm' jetzt als ein armer Gast" etc. u. a.; dem *Bufstage:* „Ach Gott und Herr" etc., „Ach was soll ich Sünder machen" etc., „Ach Gott vom Himmel sieh darein" etc., „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" etc., „Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir" etc. u. a.; der *Feier der Verstorbenen:* „Nun lafst uns den Leib begraben" etc., „Wer weifs wie nahe mir mein Ende" etc., „Jesus meine Zuversicht" etc., „Alle Menschen müssen sterben" etc., „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig" etc. u. a.; dem *Erntefeste:* „Lobe den Herren, den mächtigen König" etc., „Bereite dich mein Herz" etc. (Nun danket alle Gott etc.) u. s. w. Gedachter Verein hat demnächst zu sorgen, dafs jedes Fest der Kirche die ihm ursprünglich gegebenen oder die ihm nach dem Verjährungsrechte eigenthümlich angehörenden Melodien auch behalte, und dann darauf Bedacht zu nehmen, jedem Feste diejenigen Melodien, die man ihm geraubt und an andere Festtage oder an gemeine Sonntage hat kommen lassen, wieder zurückzugeben. Es folgt hieraus, dafs Festtagsmelodien nicht gewöhnlichen Liedern beigelegt werden müssen, damit sie nicht ihr festliches Ansehen verlieren. Übrigens mufs man es auch bei der Wahl der Lieder für den Gottesdienst für eine Entweihung der Festtage halten, wenn man sie mit unfestlichen Gesängen und Melodien (z. B. das Weihnachtsfest mit der Melodie: Wer nur den lieben Gott läfst walten etc.) feiert, und für eine Entweihung der Festgesänge, wenn man sie an den ungehörigen Tagen singen läfst.

§. 3. *Vorschläge in Betreff des Choralbuchs.*

So wünschenswerth ein vollständiges, chronologisch und nach dem lyrischen Charakter geordnetes Choralbuch, mit historischen Nachrichten versehen, für den musikalischen Literator auch sein müfste, so würde doch, wie bekannt, eine solche merkwürdige und werthvolle Sammlung dem kirchlichen Bedürfnisse der Gemeinden nicht entsprechen. Ein Choralbuch, in sofern es Anspruch auf Brauchbarkeit bei dem öffentlichen Gottesdienste machen will, kann gar nicht weite Kreise befriedigen. Kaum für einen kleinen Distrikt kann eins bestimmt werden Denn der Umstand, dafs fast an jedem Orte die Choralmelodien anders, dafs hier diese, dort jene gesungen werden, verhindert ja eben, dafs es ein *allgemeines Choralbuch* im strengsten Sinne geben kann. Wenn dies nun auch im Besondern kein zu grofser Nachtheil für unsern Kirchengesang ist, so folgt doch aus diesem Umstande die Nothwendigkeit, für einzelne Gegenden, Diöcesen und Städte in dieser Hinsicht gewissenhaft zu sorgen und die Wahl eines guten Choralbuchs, als eins der wesentlichen Erfordernisse für die Erhaltung und Beförderung eines guten Kirchengesanges, nicht dem Zufalle oder der Willkür zu überlassen.

Im vorhergehend. §. habe ich in dieser Beziehung meine Meinung dahin aus-

gesprochen, dafs es am zweckmäfsigsten wäre, wenn zur gleichzeitigen Bearbeitung eines Gesang- und Choralbuchs ein Verein zusammen träte, welcher neben der Auswahl der geistlichen Lieder zugleich auch die Wahl und Feststellung der Choralmelodien zu besorgen hätte. Würde diese Arbeit nun so weit vorgerückt sein, dafs alle Melodien bestimmt wären, so müfsten sie, am besten einem tüchtigen Musiker (vergl. I. Capitel), der mit Theil an dieser Arbeit genommen hätte, zur vollständigen Be- und Ausarbeitung übergeben werden.

Derselbe würde alsdann:

1) mit genauer Berücksichtigung der Stimmung der Orgel jeder Kirche, für welche er das Choralbuch besorgen soll, *die Melodie in die richtige Tonart bringen*, damit nicht allein der rechte Charakter des Gesanges nicht verwischt werde, sondern damit auch die Gemeinde weder zu hoch, noch zu tief zu singen brauche.

Ferner

2) die *Choräle vierstimmig in zerstreuter Harmonie aussetzen.* Hierbei hat er alle gekünstelte, gesuchte und ungewöhnliche Harmonie, welche die Gemeinde stören und leicht irre führen kann, gänzlich zu vermeiden, und angelegentlichst dafür zu sorgen, dafs die Choräle mit einer einfachen, leicht fafslichen, natürlichen und wo möglich der alten nachgeahmten Harmonie, wie ich sie in der Beilage Nr. 15. versucht habe, versehen werden. Vergl. II. Capitel, *das Orgelspiel*, §. 3. die *Choralbegleitung.* —

Und 3) die *Choräle*, um der minder sachkundigen Organisten willen, *mit Zwischenspielen versehen*, welche überall dem lyrischen Charakter der Melodie angemessen gehalten werden müssen. Unumgänglich nothwendig sind sie freilich nicht; gute Organisten bedürfen ihrer auch nicht; da aber schlechte Zwischenspiele, wie sie häufig geformt werden, eben so Andacht störend, als den Gesang verderbend sind, so mögen sie dem Choralbuche, so lange sie nicht abgeschafft sind, immer beigegeben werden. S. Capitel II., *das Orgelspiel*, §. 4. das *Zwischenspiel.*

Ein auf erwähnte Weise nach Berathung mehrer sachkundiger Männer entstandenes, von einem tüchtigen Musiker bearbeitetes, wirklich zum Gesangbuche passendes Choralbuch, müfste jede Kirche des Kreises, für welchen das mitentstandene Gesangbuch bestimmt wäre, *als Eigenthum besitzen*, damit bei einer anderweitigen Besetzung der Organisten- oder Cantorstelle jede Störung, die in dieser Hinsicht wohl schon vorgekommen ist, vermieden werde. Würden nun 1) die *Organisten* angewiesen, die Choräle hinsichtlich der Harmonie und Melodie *genau* so zu spielen, wie sie das ihnen übergebene Choralbuch enthält, 2) die *Cantoren* (Vorsänger) angehalten, sich nach demselben streng und in jeder Note zu richten, und 3) die *Lehrer in Schulen* verpflichtet, die Choralmelodien nur nach diesem Choralbuche oder nach einem aus demselben herausgezogenen *Melodienbuche* mit der Jugend richtig, rein und sicher einzuüben: — so könnte es gar nicht fehlen, dafs dadurch nicht nur in den Melodiengesang der verschiedenen Gemeinden allmählich eine genauere Übereinstimmung gebracht, sondern dafs auch manchen anderen Mängeln, welche sich überhaupt beim Choralgesange und beim Orgelspiel noch finden, ganz abgeholfen werde.

Grund genug, für das Kirchenthümliche einzelner Gegenden, Diöcesen und Städte zu sorgen.

VII. Capitel.

Von den Vorsängern (Cantoren) und den kirchlichen Sängerchören.

§. 1. *Historische Bemerkungen.*

In der Wahl der *Cantoren* war man in frühern Zeiten sehr sorgfältig. Man mufste dies auch besonders in den Zeiten, in welchen die Orgeln noch nicht allgemein in den Kirchen eingeführt waren, um so mehr sein, weil sie die einzigen waren, welche den Kirchengesang zu leiten hatten. Man machte grofse Forderungen an sie und liefs sich in mehren Gegenden ihre Ausbildung durch besondere Musikschulen sehr angelegen sein. Obgleich die Cantorate gewöhnlich mit einem Schulamte verbunden waren, so war doch diese Verbindung ursprünglich von ganz anderer Art, als sie es jetzt ist. Was jetzt Hauptsache ist, wurde damals nur als Nebensache angesehen; denn die Musik, oder vielmehr das, was zum Kirchengesange gehörte, die Kenntnifs der üblichen Melodien, welche sowohl in den Kirchen, als bei Begräbnissen und Processionen aller Art gebraucht wurden, war es eigentlich, was man von dem Cantor verlangte und was ihn als Schulmann ernährte, anstatt dafs jetzt umgekehrt der Cantor an den meisten Orten hauptsächlich vom Schulamte leben mufs. Die Schulgeschichte lehrt uns sogar, dafs der Kirchengesang nicht blofs den eigentlichen Cantor (Sänger), sondern auch die andern Lehrer, die sich mit dem Schulunterricht abgaben, gröfstentheils ernähren mufste, weil das Schulwesen von den damaligen Obrigkeiten noch nicht als eine so wichtige Staatsangelegenheit betrachtet wurde, um sie durch feste und hinreichende Besoldungen zu befördern und zu unterstützen. Ein sehr geringes Schulgeld, und das, was sich in der Kirche mit dem Gesange erwerben liefs, nebst den milden Gaben, die ihnen die Eltern freiwillig oder bei den sogenannten *Umgängen* zufliefsen liefsen, war Alles, was die Lehrer zu geniefsen hatten. Man könnte in dieser Rücksicht die Musik also als die eigentliche Mutter aller unserer Schulen betrachten, weil sie nicht nur die Nothwendigkeit des Schulunterrichts, obgleich für's Erste nur in Beziehung auf den unentbehrlichen Kirchengesang, zuerst fühlen liefs, sondern auch noch aufserdem die einzige und bei dem allgemeinern Eifer für Kirchen- und Schulwesen sehr ergiebige Quelle des Einkommens für Lehrer und Schulen war. Es leidet daher beinahe keinen Zweifel, dafs der Kirchengesang die erste Veranlassung zur Errichtung der Schulen gewesen ist, besonders da bekannt ist, dafs viele ältere Schulstiftungen für solche Knaben waren, welche der Musik kundig sind und zur Kirchenmusik gebraucht werden konnten.

Gewöhnlich waren dem Cantor noch jene Schüler, die er zu unterrichten und auf den Kirchengesang einzuüben hatte, beigegeben. Sie bildeten das kirchliche *Sängerchor*, welches ihn bei seinen kirchlichen Functionen unterstützen mufste und in den Städten zur Aufführung der Kirchenmusiken gebraucht wurde. Auch bei den einzelnen kirchlichen Feierlichkeiten, bei der Feier des heiligen Abendmahls, bei Beerdigungen, bei Trauungen, Vesperandachten u. s. w. mufste es mit seinem Lehrmeister den musikalischen Theil der Liturgie besorgen. Dies gehörte zur Kirchenordnung und es fiel Niemanden ein, seine Kinder diesem Kirchendienste zu entziehen, so wie ihn auch weder Kinder noch Eltern anstöfsig

fanden. Bald kamen aber falsche Ansichten und ein falscher Ehr
Spiel. Die vornehmere Welt hielt es gegen den feinen Anstand, i
der nach dem hergebrachten alten Gebrauche, der Kirche dienen
sen. Dadurch zogen sich aus dem Kirchenchore allmählich die
Kinder zurück und den Cantoren wurde es immer schwerer, die e
liche Anzahl von Sängern zusammen zu bringen. Wie nun allmäh
übrigen Unterrichtsgegenständen eine gröfsere Aufmerksamkeit ge
wurde, und sich die Schulen überhaupt hoben, entfernte man
musikalischen Unterricht aus dem Kreise der allgemeinen Lehrgege
upd verlegte ihn aus den öffentlichen Schulen in eine *musikalische*
ratschule. Natürlich fehlte es dadurch an Schülern, die sich auf
sang verstanden, besonders da nicht viele geneigt waren, *aufser*
wöhnlichen Schulstunden auch noch die besondern musikalischen
nen zu besuchen. Sie sahen diese für eine lästige Sache an, *m*
sonst als eine allgemeine kirchliche Sitte ohne Abneigung und mit
befolgt war, erschien jetzt als ein unangenehmer Frohndienst. N
man aber einen Mifsgriff nach dem andern. Man schenkte nämlich
nigen Schülern, welche sich bereitwillig finden liefsen, der Kirche
nen, Geld und sonstige Gaben. Dadurch fing das Sängerchor an ei
terstützungsanstalt für dürftige Schüler zu werden. Und wirklich
es auch nicht lange, so bestanden die Sängerchöre blofs aus *armen*
Man begnügte sich nicht damit, die Choristen durch Geldgeschen
unentgeltlichen Unterricht zu unterstützen, ihnen Freitische zu
Hospitia auszumachen, Stipendien zu verleihen, Lebensmittel unter
vertheilen, sondern man ging auch so weit, die Chöre vierteljährlich
wöchentlich singend über die Strafsen ziehen und vor den Häuser
Unterhaltung der Chorkasse milde Gaben zusammenbetteln zu
Was war natürlicher, als dafs diese Chöre immer mehr *ausarteten*
verfielen? Vergebens suchte man sie später zu heben. Die meisten
gen ein, und auch an mehren höhern Schulanstalten, wo sie *sich*
erhalten hatten, wufsten die Gegner derselben in dem Zeitalter der
lichen Dürre ihre Meinung über den Unwerth und die Unwirksamkeit
cher Chöre geltend zu machen [57]).

Im eigentlichen ursprünglichen Sinne existiren jetzt, sowohl
Cantorate, als diese *Kirchenchöre* fast nirgends mehr.

Auf die Cantoren wurde in der Folge immer weniger gesehen.
wurden eigentlich nur als Lehrer der Schuljugend gewählt, *wo ihre*
sikalische Geschicklichkeit nur nebenbei in Betracht kam. Ihre Kirch
che Function erschien in dem Grade immer mehr als Nebensache, *in*
chem sich überhaupt das Schulwesen hob. Natürlich war daher, dafs
selbst bei ihrer Vorbereitung die musikalischen Studien versäumten
vernachlässigten. Viele Cantoren wurden bei der Einführung der Or
zugleich als Organisten angenommen; besonders geschah dies in Dörf
und kleinen Städten, wo Cantor (Vorsänger), Organist, Küster *und* Sch
lehrer sich häufig in einer Person zusammenfindet. In den Städten brach
ten die Fortschritte in den Kenntnissen aller Art in dem Amte *des Ca*
tors Veränderungen hervor, die mit den neuen Bedürfnissen im Verhältnis
standen. Der Choralgesang wollte allein nicht mehr hinreichen; es wur

[57]) S. *erste Abtheilung.*

den Kirchenmusiken eingeführt, deren Ausführung schon ungleich bessere Sänger erforderte, als man sie hatte. Der Cantor mufste also selbst schon ein besserer Musiker sein, als es vorher nöthig war, und mufste auch die Kunst verstehen, seine Schüler zu bessern Sängern zu bilden. Hierdurch stiegen die Verrichtungen eines Cantors immer höher; die Ansprüche an ihn in Rücksicht auf musikalische und Schulkenntnisse wurden immer gröfser. Daher geschah es oft, dafs man in vielen Städten die Kirchenmusiken ganz aufgab, oder da, wo man sie beibehielt, die Aufführung derselben einem Manne (Musikdirector oder Stadtcantor betitelt) übertrug und die eigentlichen Vorsängerposten den übrigen Lehrern allein überliefs. Waren letztere Lehrer an höhern Schulanstalten, so übertrugen sie meistentheils Andern gegen eine geringe Entschädigung ihr Amt als Vorsänger [58]); denn als erst die Orgeln längere Zeit da waren, so schien es hinreichend zu sein, wenn nur Jemand da stand, der wenigstens dem Organisten den letzten Vers ansagen konnte. Nur in einigen wenigen Städten sind eigene *Vorsänger* geblieben. — Was aus jenen kirchlichen Sängerchören geworden ist, weifs Jedermann. Die Singchöre und Currenden an höhern Schulanstalten haben zum Theil eine andere Bestimmung erhalten, zum Theil sind sie ganz eingegangen. Wo sie noch bestehen, sind sie nur eine Unterstützungsanstalt für dürftigere Schüler geblieben und dienen höchstens noch bei Aufführung der Kirchenmusiken. Die wenigen Currendeknaben, welche an manchen gröfsern Kirchen noch den Vorsänger unterstützen und welche bei Hochzeiten sich ihr Stück Kuchen aus dem Hochzeithause holen, aus Stiftungen einige Groschen erhalten u. dgl., sind eigentlich nur noch die Bruchstücke von den ehemaligen Kirchenchören.

Da man bei dem in unserer Zeit neu erwachten Gefühle des Bedürfnisses eines regern kirchlichen Lebens wieder angefangen hat, zu einer würdigern Ansicht dieser Institute und kirchlichen Functionen, welche meistens neben ihrer rechten Bestimmung auch die zweckmäfsigste Einrichtung und Stellung zur Kirche und Gemeinde fast ganz verloren hatten, zurückzukehren, so wird man sich vor Allem darüber genauer verständigen müssen, was sie der Kirche sein, und wie sie für ihren Dienst eingerichtet werden sollten.

§. 2. *Die kirchlichen Sängerchöre.*

Es ist nicht zu läugnen, dafs Sängerchöre eine hohe Zierde der Kirche und des Gottesdienstes sind. Dafür haben sie von jeher gegolten; ja sie sind überall, wo man dem Gottesdienst eine höhere Würde geben und denselben durch eine geistreiche ästhetische Liturgie verherrlichen will, durchaus unentbehrliche Anstalten.

In unserer Zeit, in welcher doch wohl der Unterricht im Gesange in keiner Volksschule mehr fehlen möchte, stehen der Bildung kirchlicher Sängerchöre wenig Hindernisse mehr im Wege. Wenn die Lehrer nur nicht selbst unüberwindbare Schwierigkeiten finden, die aber meistens in ihrer schlechten Methode beim Gesangunterricht, oder auch im Mangel an kirchlichem Sinne und an Interesse für die Sache, indem Manche leider an der Kirchenscheu leiden und für die Kirche nicht gern etwas mehr thun, als sie von Berufs wegen dazu verpflichtet sind, ja selbst über ein-

[58]) S. *erste Abtheil.* II. Abschn. S. 111. Anmerk. 51.

maliges Singen der Schuljugend bei einem **feierlichen**, ausna
stattfindenden Gottesdienste schon in ein **lautes** Murren ausbr
ihren Grund haben; so wird sich vorerst aus **den tüchtigsten** Sch
der Schule leicht ein wackeres, jugendliches **Sängerchor** herstelle
Und dafs wirklich die Bemühungen vieler **Lehrer den glücklich**
folg haben werden, wenn sie nur mit Fleifs **und Eifer** für die gu
dabei zu Werke gehen und sich dabei auch **von den Geistliche**
stützt sehen, dafür bürgen die erfreulichen **Erfahrungen**, welche
mehr als 15 Jahren in vielen Schulen und **Kirchen auf** dem Lan
den Städten gemacht hat. Die Sängerchöre **müssen aber** in ihre
sung so eingeleitet werden, dafs es die Kinder **selbst** für eine Eh
gung halten, im Heiligthume des Herrn dienen **und zur Erbauung**
meinde mitwirken zu können. Bei Gründung **derselben** darf eben
nig von Unterstützung und Belohnung die Rede **sein**, wie *Dürftig*
Wohlhabenheit als Grund zur Aufnahme in **dieselben** gelten kann
wer sich etwas Unwürdiges zu Schulden kommen **läfst**, *mufs nic*
glied des Chors bleiben dürfen.

Sieht man auf die Bestimmung dieser **Sängerchöre**, so ersch
als eine zweifache; nämlich:

1) den Gottesdienst durch den Vortrag **der liturgischen** G
durch Chor- und Wechselgesang zu heben und zu **verschönern**, un

2) dem der Leitung des Gemeindegesanges **nicht** immer **un**
gewachsenen Vorsänger die nöthige Unterstützung **zu leisten**.

In Absicht des erstern Gebrauchs ergibt sich von selbst, da
schon aus gebildetern Sängern bestehen müssen, um in den litur
Chören, so wie in Chorgesängen an feierlichen Tagen allein auftre
können. Zur wirklichen Aufführung von dergleichen Gesängen in de
che gehe man daher nicht eher über, bis man des *guten Eindrucks*
sie machen sollen, ganz gewifs ist. Stümperei, Disharmonie der Sti
und Mifslingen des Gesanges würde nur eine unangenehme *Stimm*
der Gemeinde hervorbringen und der guten Sache selbst schaden. W
Bestimmung der Sängerchöre für den allgemeinen Choralgesang an
so ist dieser zum wenigsten dahin zu erklären, dafs sie durch ein m
die-richtiges, reines, einfach-gutes, wohllautendes und in der Regel
stimmiges Vor- und Mitsingen den Gemeindegesang gehörig beherr
und führen, in dem Gange der Melodie die Gemeinde leiten und den
sange die rechte Haltung geben, und in diesem Geschäfte *alle in* (d
pitel dieser Abtheilung aufgestellten Forderungen eines guten Chor
sanges auf eine ausgezeichnete Art in Ausübung bringen.

§. 3. *Der Vorsänger.*

Die Anstellung eigener *Vorsänger* zur Leitung des Gemeindegesa
in der Kirche, gehört unläugbar zu ungemeiner Beförderung eines g
Kirchengesanges. Man hat dies von jeher und überall empfunden, w
nur wenige Kirchen gefunden werden möchten, in denen keine Vorsä
gehalten würden. Dennoch hat man freilich in sehr vielen Kirchen d
Bestimmung des Vorsängers übersehen, Orgelspiel und Vorsingen *in*
Person übergeben, und dadurch zu einem unregelmäfsigen und schlepp
den Choralgesange Veranlassung gegeben; denn der Organist zugleich d
Vorsänger auf der Orgelbank, vermag doch das unmöglich zu leisten, w
ein eigener Vorsänger neben der Orgel wirken kann. Nächstdem hat m

es auch an der gehörigen Vorbereitung auf ein solches Amt fehlen lassen, hat bei den künftigen Vorsängern zu wenig ihr künftiges Amt beachtet und sie nicht mit dem Wesen und den Erfordernissen eines guten Kirchengesanges bekannt gemacht. Endlich hat man bei Anstellung der Lehrer als Vorsänger nicht immer darauf gesehen, dafs sie aufser einer sonoren Stimme überhaupt so viel Musikkenntnifs besitzen, um die Melodien nach der Vorschrift des Choralbuchs bestimmt und richtig angeben zu können.

Soll also das Amt eines Vorsängers überall würdevoll und zum Gewinn für den Kirchengesang ausgefüllt werden, so hat man zunächst dafür zu sorgen:

1) Dafs an jeder Kirche ein *eigener* gut gebildeter Vorsänger angestellt werde. Auf den Dörfern, wo nur ein Schullehrer ist, der zugleich noch das Amt des Küsters, Organisten und Vorsängers zu verwalten hat, wird es in der Regel beim Alten bleiben müssen. An den Orten hingegen, wo 2 und mehre Lehrer sind, wird sich das Amt des Organisten von dem des Vorsängers leicht trennen lassen und die Einsetzung eigener Vorsänger wenig Schwierigkeiten haben.

2) Dafs die künftigen Vorsänger oder Cantoren eben so sorgfältig, wie die Organisten, in den Schullehrerseminarien auf ihr musikalisches Amt vorbereitet werden, damit es nie an Lehrer-Individuen fehlen möchte, die solchem kirchlichen Musikposten mit Ehren vorstehen könnten. — Und

3) dafs die sich für einen solchen Kirchendienst eignenden Subjecte nach einer sorgfältig abgehaltenen Prüfung durch Tüchtigkeitszeugnisse für Cantoratsposten dergestalt empfohlen werden, dafs sie von Kirchenpatronen und Collegien bei vorkommender Competenz Andern vorgezogen werden müfsten.

Bei Ergreifung solcher Mafsregeln würde man sich nicht mit dem Wenigen begnügen dürfen, was meistens die Lehrer bisher nur leisteten. Man braucht dann nicht den ersten besten anzunehmen und es ihm stillschweigend zuzutrauen, dafs er dem Amte eines Vorsängers vorzustehen im Stande sei, wenn er nur ein paar Choralmelodien mit lauter Stimme singen kann. Man würde höhere Forderungen an ihn in dieser Hinsicht machen und es dann gewifs bald an unserm Kirchengesange wahrnehmen können, wie viel von seiner Geschicklichkeit, Kenntnifs und Fertigkeit abhange. Denn unmöglich kann es schon genug sein, dafs Jemand als Vorsänger nur dastehe; billig mufs er das auch leisten können, was er zu leisten hat. Denn da er nicht nur der Gemeinde bei dem Choralsingen den Ton jeder Zeile angeben, der Anführer und das Muster der Gemeinde sein, in dem Gange der Melodie die Gemeinde ganz genau nach der Vorschrift des Choralbuchs ohne alle Verzerrung in kräftigen, wohlklingenden Tönen leiten, unterstützen, ihr bei Unkenntnifs der Melodie zu Hülfe kommen, dem Gesange die rechte Haltung geben, das rechte Mafs der Zeitbewegung behaupten, und wenn ohne Orgel der Choral gesungen wird, die Melodie in der gehörigen Tonhöhe vorsingen und zu erhalten suchen soll, sondern auch, besonders da der mit diesem Amte Bekleidete gewöhnlich auch der erste, wo nicht der einzige Gesanglehrer für die Sängerchöre und die Schule ist, die liturgischen Chöre, die Chorgesänge oder die etwa noch bestehenden oder stattfindenden Kirchenmusiken einzustudiren und zu dirigiren verstehen mufs, so ist es gewifs nicht so gar leicht,

ein tauglicher Vorsänger in der Kirche zu sein. Seine Bildung
der That eine eben so gründliche als umfassende Kenntnifs
rie und Praxis der Musik überhaupt, wie in Beziehung auf den
Gesang in der Kirche bedingt sein müssen.

Im Besondern darf man daher zum wenigsten an einen gut
sänger folgende Forderungen zu machen berechtigt sein.

1) *Er mufs die Kirchenmelodien gehörig inne haben.* Die
müssen ihm so geläufig sein, dafs er nicht aus der Melodie heraus
werden kann. Er mufs sie besser kennen, als die Gemeinde, den
gen er leiten soll. Er mufs sie richtig aufgefafst haben, damit
Töne der Melodie, welche die Gemeinde singen soll, richtig
kann und in keinem Falle in Verlegenheit geräth, weil sonst die Ge
leicht umwerfen könnte und er als Vorsänger ganz nutzlos wäre.

2) *Der Vorsänger mufs mit einer zwar durchdringenden, aber
nenden und gebildeten Stimme begabt sein.* Stärke der Stimme ist
dings etwas Wünschenswerthes; ist es aber eine rohe Stärke, so wi
dem Gesange eher nachtheilig, als vortheilhaft. Die Gemeinde wi
durch verführt, ihre Stimmen ebenfalls übermäfsig anzustrengen.
hingegen der Vorsänger eine zu schwache Stimme, so wird sie di
meinde nicht vernehmen können; sein Vorsingen wird unwirksam bl
Es kommt daher sehr viel darauf an, dafs er eine vernehmliche, geb
Stimme besitze, mit welcher er den Ton leicht, bestimmt, rein, kl
dem Ohre wohlgefällig angeben könne.

3) *Er mufs so viel Kenntnifs von der Musik und insbesondere ein
chen Grad von Gesangsfertigkeit und Gesangsbildung besitzen*, dafs er
Stande sei, zu beurtheilen, ob die zu singende Choralmelodie au
oder *Moll* gehe; *b*) dafs er eine jede ihm auch unbekannte Choralm
nach dem Choralbuche leicht und sicher treffen könne; *c*) *dafs* er au
schenspiele höre, wann er die neue Choralzeile anzufangen habe; *d*)
er zur Aufführung mehrstimmiger Gesänge, z. B. der liturgischen C
andere Chorgesänge oder auch der Kirchenmusiken, praktische Gew
heit genug besitze, die Stimmen richtig zu vertheilen, zu stellen, zu
obachten, zu leiten und zu regieren; *e*) damit er auch ausdrucksvoll
singen verstehe, worunter ich aber keineswegs den erzwungenen Pa
der so eine Art Cantorats-Grandezza sein soll, sondern jenen seelenv
Vortrag, verbunden mit einer guten und richtigen Aussprache, mei
man ihn von gebildeten Sängern mit Vergnügen hört; und *endlich*
mit er die ohne Orgel zu singenden Gesänge im richtigen Tone an
men und erhalten könne. Der letzte Punkt ist freilich schwierig.
Geübteste begeht da leicht Fehler. Denn wird der Gesang zu hoch o
zu tief angefangen, so wird durch beides der Gesang entstellt: durch
steres wird das *Schreien*, durch die Anstrengung in hohen Tönen zu si
gen das *Unterziehen* der Stimme veranlafst. Man hört daher nicht selt
einen Gesang um 2 bis 5 Töne tiefer schliefsen, als er angefangen w
Durch letzteres wird das Singen ein Beten, ein blofses Gemurmel in ti
fen Tönen. Es ist daher rathsam, dafs sich der Vorsänger einen bestim
ten Ton merke, z. B. *c*, oder sich einer Stimmgabel bediene, um danach
den richtigen Ton der Tonart des zu singenden Gesanges zu treffen. Die
ist das beste Mittel, wenn sonst der Vorsänger tonfest genug ist, das Un
terziehen zu vermeiden. Hat er den richtigen Ton, so halte er ihn fest.

falle aber ja nicht in den häufigen, sich sehr widrig ausnehmenden Fehler, beim Aushalten des letzten Tons eines jeden Verses oder einer Strophe den Gesang um ½ Ton in die Höhe ziehen zu wollen.

4) *Er mufs auf das Singen der Responsorien geübt sein und letztere genau kennen.* (Vergl. IV. Capitel.)

Endlich 5) *mufs er mit den Erfordernissen eines guten Kirchengesanges bekannt sein*, über die wir im V. Capitel dieser Abtheilung uns ausgesprochen. Er mufs für jeden Punkt als Muster für die Gemeinde aufgestellt werden können. Indem ich hier, um Wiederholungen zu vermeiden, auf jenes Capitel hinweise, mufs ich noch einige Punkte berühren, welche besonders die Vorsänger angeht. Die meisten von denselben glauben nämlich, dafs sie den letzten Ton jeder Choralzeile recht lange aushalten, wohl gar die letzten Worte, während die Gemeinde schon den letzten Ton aushält, noch einmal wiederholen, gleich als ob sie auch *Nachsänger* wären, dafs sie vom letzten Ton bis zum ersten der folgenden Zeile mittelst einer Tirade mit untermischten Mordenten, Doppelschlägen oder andern Schnörkeleien überleiten und den Anfangston lange vor dem Einfallen der Gemeinde beginnen müssen. Wie häfslich es klingt, wenn daher z. B. die Gemeinde die Zeile: „Wer nur den lieben Gott läfst walten" geendet hat und der Vorsänger die letzten Worte: „läfst walten" noch einmal geschwind wiederholt, den Schlufston nun 3 bis 4 Mal länger als die Gemeinde aushält, alsdann eine Überleitungsdudelei beginnt und die folgende Zeile schon wieder anfängt, ehe der Organist mit seinem Zwischenspiele geendet hat, das weifs Jeder, der diesen Fehler beobachtet hat. Diese Methode ist nicht nur gegen allen Geschmack, sondern auch jener ruhigen, gleichmäfsigen und bestimmten Haltung des Choralgesanges entgegen, welche Ohr und Gemüth verlangen. Der Vorsänger hat nichts weiter zu thun, den letzten Ton etwas auszuhalten, etwa ein Achtel länger als die Gemeinde, und nach einer kurzen Pause, oder nach vollendetem Zwischenspiele mit dem Organisten zugleich anzufangen. Die Gemeinde wird sich dann leicht gewöhnen, mit ihm präcis einzustimmen.

Würden also erst alle Vorsänger wenigstens diesen Anforderungen genügen und auch sie bei Verwaltung ihres Amtes auf ihr Äufseres und überhaupt auf ihren ganzen Anstand, der wirklich vielen Einflufs auf die Gemeinde sowohl, wie auch auf die ganze Feierlichkeit des Gesanges selbst hat, achten: ohne Zweifel würde zur Beförderung und Erhaltung eines guten Kirchengesanges ein wichtiger Schritt geschehen sein.

VIII. Capitel.

Ueber Gesangunterricht in Volksschulen.

„Ein Volk das singt, ist kein böses Volk!"
Seume.

§. 1. *Zweck desselben.*

Gott, der Allgütige und Allweise, der dem Menschen des Guten so viel gab und ihm auch die Stimme, das Gehör und den innern Trieb *zu singen* verlieh, gibt nichts ohne Zweck und Absicht. Da jeder Mensch die Anlage zu singen und den Trieb, es zu thun, in irgend einem Grade in

sich trägt, so kann der Zweck dieser Anlage **kein** anderer sein bei allen andern, nämlich: *dafs sie ausgebildet, zu unserm Wo seiner Ehre gebraucht werden.*

Wie die Ausbildung anderer Seelenkräfte **eben** so nothwe nützlich ist, so ist auch die Ausübung des **Gesang-Vermögens** wünschenswerth, sondern heilige Pflicht. **Durch die Anregung,** lung und Ausbildung des Verstandes, des **Gedächtnisses,** der lungs- und anderer Kräfte gelangt der Mensch **zur Vernünftigk** Regelung des freien Willens, — zum eigentlichen **selbstständige** Alle Mittel, die zur Erlangung dieses wichtigen **Zweckes** beitrag sen ergriffen und benutzt werden. Doch es sind **die Kräfte** de nicht allein, die zur vollendeten Erziehung des **Menschen** *gehören* vorzüglich die edlen Gefühle des Herzens, die **den Menschen** e Menschen machen. Die Weckung, Leitung und **Vollendung** *der s* und moralischen Gefühle, der Anlagen des **Herzens,** diese sind zugsweise, die mit allem Fleifse, mit aller Mühe **und Weisheit** *ent* genährt und ausgebildet werden müssen. Jedes **Mittel,** das hie trägt, darf nicht versäumt, nicht vernachlässigt **werden.** Die Ver sigung wäre Sünde an der Erziehung des Menschen, *Vergehen* and bildung und Veredlung der Nationen.

Wohl tragen Erzählungen edler Thaten zur **Nachahmung** *de* bei; wohl wecken edle Handlungen das Gefühl zu **denselben** in uns ergreifen gediegene Reden und Empfindungen unser **Herz,** *machen* Laster verabscheuungs- und die Tugend liebenswürdig; doch ergre geht und dringt es zum Herzen in den Tönen *des Gesanges* und *de sik!* Mächtiger, als jedes andere Instrument, wirkt das ausdrucks Instrument, die *Menschenstimme*, auf unser Herz. Allbegeisternd hel nährt der Gesang edle Empfindungen. Lauschend **horcht** das Kind Liede der Mutter und verläfst das Spiel! Andächtiger betet eine Gem zum Allvater! Muthiger eilt der Krieger unterm Schall*e rausch* Kriegsgesänge in die blutige Schlacht! Freudiger und höher hebt das Herz beim Ertönen des Liedes! Zum Mitleide und zur Theilna stimmt das Lied des Leidenden! Schöner und lieblicher erscheint un Morgen und der Abend, wenn wir ihn mit einer frohen Weise begrü Kürzer und freundlicher wird der rauhe Winter, wenn heiterer Gesang verkürzt. In neuem Glanze blüht uns der Frühling und Sommer i tönen des Liedes! Traulicher und fester knüpfen sich der Freundsch bande im Zirkel singender Jugend. Von inniger Freude schlägt das H für *Gott, König* und *Vaterland*, wenn in begeisternden Weisen *deren* fse, Güte, Liebe, Ruhm und edle Thaten besungen werden.

Der Gesang ist daher ein wichtiges, beinahe unentbehrliches Mi die edlen Gefühle des Herzens zu wecken und zu läutern, die trü Stunden des Lebens zu erheitern und die Freuden der Unschuld zu m ren, ja, er ist es vorzugsweise, durch welchen reiner Frohsinn und näh der Religion *heilige Andacht* geweckt und erhalten wird. Aus den bis auf unsere Zeiten herab ward er von den gröfsten Männern *den* tionen empfohlen und an das Herz gelegt. Anerkannt und kräftig aus sprochen ist es von unsern ersten, und allen Pädagogen auf's *Neue*

[59]) Vergl. *erste Abtheil.* Abschn. §. 133. und 153.

wie wohlthätig der Gesang auf die Seele des Menschen in Leid und Freud', in Kinder- und Greisenalter wirke, wie er herzliche und innige Gefühle im Kinde wecke, im Jünglinge befestige und im Manne erhalte; wie geeignet er sei, Freuden zu schaffen, Leiden zu mildern, den Muth zu erhöhen, die Liebe zu begeistern, die Erbauung zu befördern und die öffentliche Andacht und den Gottesdienst zu verherrlichen; wie er das Gefühl veredelt, die Empfindung für das Schöne belebt, die Milderung der Sitten befördert, durch die Macht der Dichtkunst für Gott, Vaterland, Menschenwohl und Tugend begeistert, das ganze Gefühl selbst des rohern Menschen in Anspruch nimmt und jene sanften Empfindungen erweckt, welche wieder auf die Bildung aller andern Geistes- und Gemüthskräfte wohlthätig einwirken. Selbst Könige und Fürsten haben seinen Werth und besonders seinen Einfluſs auf Nationalbildung anerkannt, und Regierungsbehörden fast aller deutscher Länder haben vermittelst allerhöchster und höchster Rescripte seinen Nutzen und die Wichtigkeit desselben nicht nur mehrfach ausgesprochen, sondern haben denselben auch in allen öffentlichen, sowohl höhern als niedern Schulanstalten, als den Orten, in welchen theilweise die physischen, geistigen und moralischen Kräfte des künftigen Staatsbürgers entwickelt und fortgebildet werden sollen, eine Stelle angewiesen und die Übung im Gesange anbefohlen.

Ohne Zweifel nahmen die preiswürdigen Regierungen den *Gesangunterricht* in Schulen in der Absicht in Anspruch, 1) damit er in der Erziehung und Unterweisung der Jugend eine Lücke ausfülle, welche die übrigen Lehrgegenstände nicht gehörig auszufüllen vermögen; 2) damit er dahin führe, daſs das häusliche und bürgerliche Leben durch geläuterten Volksgesang veredelt und verschönt würde, und besonders 3) damit durch ihn ein besserer *kirchlicher Gesang* erzielt werden möchte, der unsere Gottesverehrungen erst recht feierlich und würdevoll macht, das Gemüth erhebt, die Andacht entflammt, in religiöse Begeisterung versetzt. Der Unterricht im Singen, der ein so wichtiger Bildungszweig in Volksschulen ist, darf also schon deſshalb, weil er wesentlich zur *Menschenbildung* gehört und weil er die *Nationalbildung* hebt, als keine geringe Nebensache angesehen, sollte aber um so weniger übersehen und versäumt werden, da die *Veredlung*, *Erhaltung* und *Vorbereitung des Kirchengesanges der Hauptzweck* desselben ist.

Daſs er nicht auf Unkosten anderer unentbehrlicher Lehrgegenstände vorzugsweise getrieben werden darf und daſs es nie Zweck sein kann, eigentliche Künstler zu bilden, ist allerdings richtig; doch muſs der Lehrer jenen Hauptzweck dieses Unterrichtszweiges nicht auſser Acht setzen und daher, um die übrigen Zwecke desto besser erreichen zu können, mit allem Eifer darauf bedacht sein, die Jugend zum Kirchengesange anzuleiten und geschickt zu machen. Dies ist das Allernächste und Nothwendigste, was man von ihm verlangen muſs; alles Übrige, was noch geleistet wird, ist mehr eine dankenswerthe Zugabe. Denn sind die Volksschulen nicht bloſs für die bürgerliche, sondern auch für die kirchliche Gesellschaft die allgemeinen Pflanzschulen, in welchen die Sprößlinge, durch welche die aus der Gesellschaft Abgehenden ersetzt werden, aufwachsen und daher die Schuljugend der Stamm der nächstkünftigen Gemeinde: so ist es gewiſs Jedem sehr einleuchtend, daſs wir, soll die nächstkünftige

Gemeinde einen guten, edlen Kirchengesang **haben**, ihn zunächs
serer Jugend einzuüben haben.

§. 2. *Winke und Vorschläge.*

Dafs leider nicht alle Lehrer in Volksschulen den im vorige
gesprochenen Hauptzweck des Gesangunterrichts stets fest im A
halten, dafs Viele überhaupt denselben als eine gar zu geringe
che anschen, den Gesangunterricht so oberflächlich und unmet
oder selbst beim besten Willen und Eifer mit so schlechten Re
betreiben, dafs hingegen auch viele andere Lehrer sehr grofsen F
wenden und die Kinder wirklich weit im Singen bringen, dessen u
tet aber wenig zur Beförderung eines guten Kirchengesanges leis
wird Jedem, der hierin Erfahrungen in der Schulwelt gemacht h
länglich bekannt sein. Da nun meine Absicht bei diesem Capitel n
hin gehen kann, dem Lehrer einen Lehrgang vorzuzeichnen oder
Anweisung zum Gesangunterricht zu geben, so beschränke ich mi
darauf, einige Winke und Bemerkungen in Betreff der Erreichun
Hauptzweckes der Unterweisung im Singen mitzutheilen, wodurch
nur sie selbst, sondern auch Diejenigen, welche den Gesangunterri
beaufsichtigen haben, in den Stand gesetzt werden, denselben nach
Zweckmäfsigkeit beurtheilen zu können.

1) *Der Lehrer lasse die Choräle nicht nach dem Gehöre lernen, u
bediene sich zur Bezeichnung der Töne entweder der Ziffern oder der N*
Bekanntlich hat man sich schon seit geraumer Zeit damit beschä
statt der Noten die Ziffern [60]) einzuführen, und die Bezeichnungsa
nigstens für den Unterricht im Singen in Volksschulen geltend zu m
Die Vertheidiger der Ziffernschrift pflegen sich auf die Erfahrung u
rufen, auf die schnellen Fortschritte nämlich, welche die Lernende
dem Gebrauche dieser Bezeichnungsart gemacht haben sollen, und
aus dann die Vorzüglichkeit derselben zu folgern. Die gerühmten T
sachen will ich nun keineswegs in Abrede stellen, noch weniger die H
heitsliebe der Männer, die sich darauf berufen, in Zweifel stellen;

---

[60]) Die Bezeichnung der Töne durch Ziffern ist schon alt. *J. J. Ro
seau* gibt in verschiedenen i. J. 1742 und 43 herausgekommenen Abha
lungen mehre solcher Bezeichnungsarten, theils ohne, theils mit Lini
an. In einer frühern kürzern Abhandlung darüber: „Projet concernan
nouveaux Signes pour la Musique," und eine spätere ausführlichere: „
la musique moderne" ist in der That alles Wesentliche, was in unsern
Tagen darüber gesagt ist, enthalten. Doch soll er selbst, wie *La Bor*
beweist, nicht der eigentliche Erfinder dieser Bezeichnungsart sein, s
dern sie auf der königl. Bibliothek zu Paris in einem Werke von *Sou*
haitte gefunden haben. Nach ihm machte der K. Dän. Kapellm. *J. A. P
Schulz* i. J. 1787 Gebrauch von der Ziffernschrift. Er gab heraus: „*Ent
wurf einer neuen und leicht verständlichen Musiktabulatur, deren man sich
Ansehung der Notentypen in kritischen und theoretischen Schriften bedienen
kann*" etc., Berlin. Bald folgte: „*Partitur in Ziffern von Maria und Johan
nes, einem Passions-Oratorium etc. mit einem erklärenden Vorberichte*". Co
penhagen 1791. Nach ihm verfolgte der Consistorialrath *K. G. Horstig*
diese Idee, um eine noch einfachere Bezeichnung der Töne, als die *Schul*
sche ist, darzustellen und solche mit der Zeit in Schulen einzuführen
Im „Taschenchoralbuch" von *Horstig*, Minden 1801, finden sich seine Ideen
ausgeführt. Nachdem auch *Nägeli* und *Pfeifer* die Ziffernschrift vorzüglich
gen, ist sie besonders durch *B. C. L. Natorp*, *J. F. W. Koch* u. A. fas
allgemein bekannt geworden.

daraus gezogenen Folgerungen betrifft, so erlaube ich mir fol-
:merkung. Es ist ein gewöhnlicher, und besonders in der neuern
ıte der Erziehungskunst häufig zu bemerkender Fall, dafs eine
l für neu gehaltene Lehrart von ihrem Urheber oder andern Ver-
nit einem Feuereifer und einer Begeisterung in Ausübung gebracht
lie ganz natürlich auffallende Fortschritte der Zöglinge bewirken
und dafs man dann glaubt, es sei durch die Lehrart allein be-
was doch nur mit derselben, aber durch den Eifer und die Begei-
der Lehrer zu Stande gebracht ist, und mit einer andern Lehrart
› gut ins Werk gesetzt sein würde. So etwas konnte auch Denen
et sein, welche den Werth der Bezeichnung der Töne durch Zif-
ıs dem Erfolge beim Unterrichte ableiten wollen. Ohne hier von
veckmäfsigkeit der einen oder der andern Bezeichnungsart zu spre-
will ich nur Jedem rathen, was sich hieraus von selbst ergibt:
rgreife entweder *Noten* [61]) oder *Ziffern* als Bezeichnung für Töne,
uan ergreife jene oder diese mit Lust und Liebe und betreibe den
richt mit Eifer; der Erfolg wird dann bei beiden nicht ausbleiben.
ıüte man sich, die Choralmelodien nach dem Gehöre singen zu las-
und diese, um sie dem Gedächtnisse der Schuljugend einzuprägen,
t vorzusingen, bis sie von derselben gefafst und nachgesungen wer-
a) weil diese musikalische Propädeutik ein unmethodisches Verfah-
ein geistloses Abrichten und ein mechanisches Dressiren ist, welches
Lehrer selbst häufig die Singstunde verleidet und durch welches den
ilern die Choräle verhafst gemacht werden, *b*) weil das Singen durch
Gedächtnifs nicht vor vielerlei Entstellungen und Verderbnissen schützt,
c) weil sich die Melodien der Jugend nie so fest einprägen lassen,
s sie dieselben später noch geläufig singen können. Haben daher die
neindeglieder in ihren Jugendjahren nach einer bestimmten Bezeich-
ıgsart die Melodien richtig gefafst, durch Einübung sich geläufig ge-
cht und bestimmt und gut singen gelernt, so mufs ihr Kirchengesang
ı richtiger und guter Gesang sein, der sich mit Sicherheit und Selbst-
ındigkeit fortbewegt.

2) *Der Lehrer folge einer methodischen Anweisung, damit Ordnung in
n Unterricht komme.* Sehr viele Lehrer haben zwar eine Gesanglehre in
änden, sie richten sich aber nicht nach derselben, nehmen sie nicht
urch, sondern benutzen sie eigentlich nur dazu, die Liederchen und Cho-
äle daraus singen zu lassen. Sie bedienen sich auch der darin enthalte-
ıen Bezeichnungsart für die Töne, leiten aber die Kinder nicht an, wirk-
ich danach singen und treffen zu lernen. Zwar schreiben sie nach ihr
den Kindern an eine grofse Wandtafel Lieder und Choräle zum Nachsin-
gen an, da aber die Kinder die Vorübungen gar nicht, oder nicht gehörig
durchgemacht haben, so mufs das Vorsingen von Seiten des Lehrers das
Beste thun. Sie glauben damit leichter wegzukommen, als wenn sie erst
alle Vorübungen durchnehmen und die Kinder wirklich zum Singen und
Treffen anleiten. Es scheint ihnen gleichgültig zu sein, was sie gerade
und in welcher Ordnung sie die Gesänge singen lassen. Sie begnügen

[61]) Hierbei dürften folgende Schriften zur Benutzung zu empfehlen
sein: „Kurze Anleitung, die Choräle leichter nach Noten als nach Ziffern
singen zu lernen", von Dr. *J. A. G. Heinroth*; — dessen: „Volksnote oder
vereinfachte Tonschrift".

sich damit, den Kindern jährlich eine Anzahl Liederchen und Choräle mechanisch eingelernt zu haben, und legen einen um so gröfsern Werth auf ihren Gesangunterricht, je höher die Zahl derselben gestiegen ist. Was ist von solchem Verfahren die unausbleibliche Folge? *a*) die Bezeichnungsart der Töne durch Noten oder Ziffern bleibt den Kindern ein Räthsel, und *b*) die Kinder lernen nie *rein singen*. Im ersten Falle ist der Gesangunterricht nichts anders, als ein Dressiren, ein geistloses Abrichten, wobei sich die Kinder nie dessen bewufst werden, was sie thun. Von Treffenlernen ist hier keine Rede. Vergl. oben 1. Statt dafs sie durch Vorübungen dahin gebracht würden, später Choräle und Lieder nach irgend einer Bezeichnungsart singen zu können, wird daher leider in vielen Schulen Kindern gleich an den Chorälen und Liedern singen gelehrt. Dies ist eben so unverständig und zeigt von eben so wenig Nachdenken und Erfahrung in diesem Gegenstande, als wenn ein Maler seinem Zöglinge die ersten Grundstriche dadurch beibringen wollte, dafs er ihm dazu vollendete Kunstwerke vorhielte. Wie bei allen Fächern die Methode das zu Lernende in stufenweisen Übungen zerlegt und durch sie die Kraft des Schülers einzeln zu stärken und zu heben suchen mufs: so mufs das auch beim Singen geschehen. Durch ein solches Singen, wenn kein Stufengang einzelner dahin führender Übungen vorhergegangen, werden die Kinder nur verwöhnt; es ist nur ein Naschen, ein Geniefsen, wo man noch nichts gethan hat. Gewöhnen wir daher unsere Kinder Etwas erst einzeln zu thun, ehe sie Früchte schon geniefsen wollen. Besonders aber entheilige man die Choräle auf diese Weise nicht. Denn dadurch, dafs man Kinder an Chorälen singen lehrt, müssen sie denselben gleichgültig werden. Die Gleichgültigkeit und die Mifshandlung, welche die Kinder beim Erlernen des Singens an Chorälen oft erfahren müssen, sind in Zukunft nicht selten die Störer ihrer Andacht in ihren höhern Jahren. Was den zweiten, aus einem solchen mechanischen Verfahren beim Gesangunterrichte hervorgehenden Fall betrifft, so ist es bekannt, dafs das Hinwegeilen über die Vorübungen beim Singen das *unreine* Singen der Kinder befördert. Zwar ist die Klage über unreines Singen sehr häufig, aber man denkt nicht daran, durch eine richtige Behandlung der Stimme gleich zu Anfang, durch das Ausbilden derselben und des Gehörs, durch Hülfe eines musikalischen Instruments und besonders durch fleifsiges *Scalasingen* ein reines Singen bei der Schuljugend zu erzielen. Obschon mehre *Ursachen* bekannt sind, warum alle gute Gesanglehrer die Schüler zum fleifsigen Absingen der Tonleiter anhalten, so erlaube ich mir eine, meines Wissens noch nicht ausgesprochene Ursache anzugeben: durch das Üben der Tonleiter wird nämlich die Kehle gleichsam gezwungen, aus dem Chaos von Tönen, welche sie hervorzubringen im Stande ist, nur immer die Töne, welche in unserm Tonsystem als solche aufgenommen sind, anzugeben; denn wenn z. B. ein Sänger einen Ton sänge, der etwas höher als *h* und etwas tiefer wie $\overline{c}$ wäre, also zwischen beiden schwebte, so wäre dies ein falscher Ton zu nennen, nicht an und für sich, sondern weil sich in unserm Tonsystem kein Ton zwischen *h* und $\overline{c}$ befindet. Fleifsiges Üben der Tonleiter verdrängt daher gleichsam alle dergleichen Töne aus der Kehle und befördert auf diese Art ein *reines Singen*.

3) *Das Singen der Choräle sollte immer mit Kraft und Würde gesche-*

müssen die Kinder dabei angeleitet werden, das zu fühlen, was sie
Nachdem durch Vorübungen oder auch durch einfache Liederchen
r so weit gebracht sind, dafs ihnen das Absingen leichter Choräle
hr zu schwer ist, dann erst sollte der Unterricht im Choralsingen
. Soll aber derselbe seinen Zweck nicht verfehlen, so ist es noth-
dafs der Inhalt der Liederverse nach deutlicher Vorlesung einfach
nglos erklärt werde, so dafs der Schüler weifs und sich daran
, was er singt, damit, um mit Luther zu reden: *„nicht allein bete*
d, sondern dafs es gehe aus Herzensgrund". Freilich gehört hierzu
hlvoller, frommer Lehrer; denn dieser Unterricht mufs mit from-
l heiliger Wärme gegeben werden; ist dies nicht der Fall, so kann
s Gute, was der Gesang darbietet, nicht befördert werden. Gefühl
ier wieder auf Gefühl wirken; Kälte, Einerlei darf in diesen Stun-
ht gefunden werden, sonst wird dadurch ein ästhetisch-moralischer
ewirkt. Die Kinder müssen nicht das Choralsingen betrachten als
Singen; sie müssen so geführt werden, dafs sie den Gesang als et-
eiliges ansehen, wodurch sie ihrer Bestimmung näher gebracht wer-
Bei jeder Art von Gesang mufs sich der Lehrer den Kindern auch
em andern Zustande zeigen; aber bei keinem Gesange mehr, als bei
eligiösen, mufs man auf seinem Gesicht eine heitere, feierliche
aung lesen, und damit diese nicht erborgt erscheine, mufs er selbst
dig fühlen, was er wünscht, dafs die Kinder fühlen sollen. Dadurch
ihm dies gelingen, und er wird zugleich religiöse Menschen bilden.
nigen, die so erzogen sind, werden dann auch mit mehr Gefühl die
tlichen Gottesverehrungen besuchen, wo man jetzt, da dies eben ver-
lässigt worden ist, statt dessen eine traurige Gleichgültigkeit und
e vorherrschend findet. —

4) *Die nöthige Vertrautheit mit allen, in den betreffenden Orten, gang-*
n Choralmelodien und die Einübung derselben darf nicht versäumt wer-
. Was würde sonst dem Kirchengesange für Nutzen aus dem Gesang-
errichte erwachsen? Damit daher alle Kinder die Choralmelodien sin-
n lernen, wird es nöthig sein,

a) *dafs sie nicht mehrstimmig, sondern nur einstimmig von allen Kin-*
rn erlernt und geübt werden müssen. Obgleich das mehrstimmige Singen
r Choräle in vielen Schulen sehr beliebt ist, sich mancher Lehrer da-
it brüstet, dasselbe auch hier und da empfohlen wird, so kann ich doch
e rathen, die Choräle 2, 3 oder 4stimmig in Schulen singen zu lassen,
nd zwar aus folgenden Gründen:

α) durch das mehrstimmige Singen erlernen nur *die* wenigen Kinder, denen der Cantus firmus, die reine Melodie, zugetheilt ist, die Melodien singen; die andern, welche die 2., 3. oder 4. Stimme gesungen haben, bleiben mit ihr unbekannt. Nach den Schuljahren sind daher die meisten Kinder nicht im Stande, in der Kirche mit in die bekanntesten Gesänge einzustimmen.

β) Das mehrstimmige Singen der Choräle veranlafst Verunstaltungen, Disharmonien und eine Ungleichmäfsigkeit beim Kirchengesange. Die in der Schule 2- und 3stimmig geübten Choralmelodien wandern auch mit in die Kirche, und im Laufe der Zeit wird der 2- oder 3stimmige Satz ohne Regel, nach Willkür abgeändert, verunstaltet und dadurch verpfuscht, dafs sich die Kinder bald einen

Ton aus der Melodie, bald aus einer andern Stimme wählen, je nachdem es ihrer Stimme zusagt. Abgesehen davon, dafs diese willkürlichen Mittelstimmen nicht zur Orgelbegleitung passen, rauben sie auch dem Kirchengesange seine rechte Würde und Kraft. Und da auch in den Töchterschulen das mehrstimmige Choralsingen häufig stattfindet, so mufs dies für die Schönheit und Eindringlichkeit des Kirchengesanges um so nachtheiliger werden, da gerade die weiblichen Stimmen dem Gesange durch ihren höhern Klang den rechten Glanz geben müssen.

γ) Das mehrstimmige Einüben der Choräle in der Schule nimmt zu viel Zeit weg und ist, wie die Erfahrung lehrt, die Ursache davon, dafs die Kinder nur wenige Melodien singen lernen. Denn in der Zeit, in welcher *ein* 3stimmiger Choral von den Kindern eingeübt wird, können wenigstens 1stimmig *zwei* Choräle geläufig gelernt werden. Es geht also durch das mehrstimmige Choraleinüben unnützerweise viel Zeit verloren, da doch endlich

δ) ein 4stimmiger Kirchengesang mit diesem mehrstimmigen Singen in den Schulen allein und ohne andere Anstalten zu treffen, schon darum nicht bezweckt werden kann, weil bei den Erwachsenen das Verhältnifs der Stimmen zu einander ein ganz anderes werden müfste, als es bei der Schuljugend der Fall ist. Und selbst den Fall gesetzt, man wollte es zur Erreichung eines 4stimmigen Kirchengesanges durch Beseitigung aller Hindernisse und localer Schwierigkeiten, so wie durch Aufbietung aller möglichen Mittel, insbesondere durch Singestunden mit der ganzen Gemeinde, durch Einführung eines Gesangbuchs, in welchem den Gesängen die Noten oder Ziffern vorgedruckt wären, durch Einführung eines *mit* der Harmonie der Gemeinde übereinstimmenden Choralbuches, durch verhältnifsmäfsige Vertheilung und Besetzung der vier Stimmen, durch Aufstellung dieser Stimmen in der Kirche an bestimmten Plätzen, damit sich nicht die Stimmen aus allen Winkeln der Kirche übertönen u. s. w. — dahin bringen, dafs ein 4stimmiger Kirchengesang zu Stande gebracht werden könnte, der aber immer kaum etwas Anderes, als eine grofse Unvollkommenheit erwarten liefse: so fragte es sich doch noch, ob dadurch der Choralgesang geordneter, wohlklingender und auch sein Zweck, die *Andacht* zu wecken, erreicht werden würde. Wer je von Noten gesungen hat, weifs aus Erfahrung, dafs seine Idee mehr jene, als den Text begreifen. Wer diese Erfahrung nicht kennt, kann gar nicht über diesen Gegenstand urtheilen, wenn ihm auch die Gründe weitläufig auseinander gesetzt würden [62]). Es ist daher keinem Zweifel unterworfen, dafs ein 4stimmiger Kirchengesang, der unbedingt nach Noten oder Ziffern stattfinden und also die Aufmerksamkeit in einem hohen Grade theilen müfste, als ein herzloses Kunstwerk, das mehr Werth für den Zuhörer als für den Sänger hat, unsern bisherigen einstimmigen Herzensgesang verdrängen und der guten Sache mehr schaden als nützen würde. Man begnüge sich also mit einem blofs melodiösen Gemeindegesange, da doch *der* Cho-

[62]) S. *zweite Abtheil.*, die *Einleitung* §. 8.

ralgesang immer der beste ist, in welchem der Ton Aller wie *ein* Ton ist, und selbst *die* Harmonie für denselben die beste ist, welche den Eindruck, als höre man blofs den Einklang, am wenigsten stört, so wie diejenige Luft die beste ist, die am wenigsten daran erinnert, dafs man von Luft umgeben sei.

Dürfte demnach das mehrstimmige Einüben der Choräle in den Schulen noch nicht einmal geeignet sein, einen mehrstimmigen Gemeindegesang zu erzielen, und überdies der 4stimmige Kirchengesang ein pium desiderium bleiben, so leuchtet die Nothwendigkeit der Forderung ein: *dafs alle Kinder in der Schule die reine Melodie lernen müssen.* Damit nun auch die Lehrer dieser Forderung entsprechen, wird es

b) nöthig sein, *dafs sie alle Choralmelodien, auf welche das eingeführte Gesangbuch hinweist, mit den Kindern einüben und sich zu diesem Behuf da, wo eine Schule aus mehren Klassen besteht, berathen und vereinigen, wie viel und welche Melodien in jeder Klasse eingeübt werden können und sollen.* Im letzten Falle wäre dem Schulinspector ein Verzeichnifs der in jeder Klasse einzuübenden Choralmelodien einzuhändigen, damit dieser, um sich bei einer vorzunehmenden Prüfung zu überzeugen, ob auch die Lehrer ihre Schuldigkeit gethan haben, in Stand gesetzt werde, darnach selbst einige Melodien zum Singen bestimmen zu können. Überläfst er, wie bisher meistens geschehen, diese Auswahl dem Lehrer, so ist dieser klug genug, nur die Melodien singen zu lassen, welche er eingeübt hat und die am besten gehen. Dadurch kann nun leicht der Lehrer sich den häufig gar nicht verdienten Beifall seines Inspectors erwerben [63]); denn nach meiner gemachten Erfahrung und der hier und da, nah und fern eingezogenen Erkundigung, scheint es nur sehr wenige Lehrer zu geben, die mit den Kindern *alle* in ihren Orten gangbaren Melodien einüben. Die meisten beschränken sich nur auf die bekanntern und leichtern. Fragt man sie nach dem Grunde, warum sie diese oder jene Melodie nicht einüben, so geben sie in der Regel an: „sie kommen in der Kirche nur selten vor", oder: „sie sind zu schwer", oder: „dazu haben wir keine Zeit". Dafs diese angeblichen Gründe nicht haltbar sind, ist klar; denn eben defswegen müssen ja jene Melodien, die schwer sind oder selten vorkommen, um so geläufiger von den Kindern gelernt werden, damit künftig diese zum Theil herrlichen Melodien nicht auch noch, wie schon sehr viele, aus unsern

---

[63]) Die Herren Schulinspectoren mögen sich vom Gesagten selbst überzeugen. Mögen sie hingehen in die Schule, auch in die hinsichtlich des Gesanges belobte Schule, und sich die eine von folgenden gangbaren Melodien: Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen etc., Wir glauben all' an einen Gott etc., Christus der uns selig macht etc., Freu' dich sehr o meine Seele etc., Nun komm, der Heiden Heiland etc., Wie wohl ist mir o Freund der Seelen etc., Herr Gott, dich loben wir etc. u. v. a., aber ohne Einhülfe des Lehrers, singen lassen; sie werden sehen, wie es geht. Oder mögen sie eine sehr leichte Aufgabe nach Ziffern (oder nach Noten) stellen und die Kinder, nachdem der erste Ton angegeben ist, auffordern, fortzusingen; z. B. folgenden Canon:

$$\frac{4}{4}\ 1\ 3\ 5\ 3\ |\ 4\ 2\ \overset{1}{\underset{7}{-}}\ 5\ |\ 3\ 5\ \overset{1}{-}\ 6\ |\ 5\ \overset{1}{\underset{7}{-}}\ 2\ 1\ \|$$

Artigkeit sei meine Freude, sie ziert mehr als Gold und Seide.

Sehr wahrscheinlich, wenn kein zweckmäfsiger Unterricht im Gesange stattfindet, sehen die Kinder den Lehrer, dieser die Kinder an, und — die Kinder bleiben stumm.

Kirchen verschwunden sind, dadurch bei **Seite gesetzt** werd die Prediger nicht mehr wählen können, **weil sie** unbekan sind. Ich habe selbst erlebt, dafs die Confirmanden, die zum das heilige Abendmahl genossen, nicht mit **in die** Gesänge, d du Lamm Gottes etc., oder: Schaff' in mir **Gott etc.**, oder: dich o liebe Seele etc. einstimmen konnten, **weil sie** dieselben Schule gelernt hatten. Was daraus hervor**geht, liegt** vor An die Lehrer ferner keine Zeit zur Einübung **aller** gangbaren C winnen können, ist ein eben so leerer Entschuldigungsgrund, wenn sie die kostbare Zeit, die dem Gesangun**terrichte** gewidm zu vielen Annehmlichkeitsdingen, d. h. hier **einer** verhältnifs grofsen Anzahl Liederchen, oder auch mit der **Einübung** mehr Choräle unnütz verschwenden, dann hat es mit **diesem** Grunde tigkeit. Indessen scheinen mir jene Gründe **nur die** *angeblich* Die grofse Liebe zur Bequemlichkeit, die Unlust **etwas** Schwie zunehmen, der Mangel am kirchlichen Sinne, **die Geringsch** Kirchlich-Musikalischen, die übertriebene Liebe **zum** Weltlichen zu weltlichen Liedern, mögen wohl die eigentlichen Gründe sein abhalten, alle gangbaren Choralmelodien einzuüben, *zumal* da nicht danach gefragt wurde, ob alle, ob diese und jene Chora eingeübt sind. Um also der vernachlässigten Einübung *aller* g Choralmelodien zu begegnen, ordne man 1) in allen Schulen und Singstunden an, theile 2) jeder Klasse eine bestimmte *Anzahl* zu [64]) und halte 3) darauf, dafs sie eingeübt werden; der Kirche wird dann wirklich vorbereitet und gewifs besser werden.

5) *Die Lehrer müssen dafür sorgen, dafs die Kinder die Choral ganz genau so erlernen, wie sie das, dem Organisten oder Vorsänger bene oder vorgeschriebene Choralbuch, oder ein aus demselben herausg Melodienbuch, enthält.* Nichts ist wohl einleuchtender, als dieses; aber gibt es Lehrer, die sich nicht darum bekümmern, wie *die M* in ihren Orten gangbar und üblich, von den Organisten gespielt u den Gemeinden gesungen werden. Sie üben die Melodien nach ihnen gebrauchten Gesanglehre ein und überschen, zum grofsen Nac für den Kirchengesang, dafs diese von jenen an mehren Stellen a chen. Vergl. VI. Capitel: Das *Gesang- und Choralbuch*, §. 3.

6) *Bei Einübung der Choralmelodien müssen die Lehrer das beröck tigen, was zu einem guten Choralgesange gehört.* Da die Erfordernisse nes solchen im V. Capitel dieser Abtheilung angegeben sind, so halte sie hier um so weniger zu wiederholen nöthig, da die dort gegebe Winke hoffentlich den denkenden Lehrern leicht den Weg zeigen wer welchen sie einzuschlagen haben, wenn sie einen schönen und *guten C chengesang* durch ihren Gesangunterricht vorbereiten wollen. Endlich

7) *widme der Lehrer auch, aufser den Chorälen, den Gesangstücken*

---

[64]) Bestände z. B. eine Schule aus 4 Klassen, so müfsten der ers Klasse 2 bis 3, der zweiten 2, der dritten 3 halbe und der vierten 2 ha Stunden zur Uebung im Singen zugetheilt werden. Enthielte nun das e geführte Gesangbuch z. B. 100 Choralmelodien, so würde die vierte Kla 10 leichte 4zeilige, die dritte 18 leichte 4- und 6zeilige, die zweite 32 u die erste 40 Melodien einzuüben und zugleich die der vorhergehenden Klas sen zu wiederholen haben.

gottesdienstlichen Liturgie und den gebräuchlichen Responsorien eine besondere Sorgfalt. Zu diesem Behuf bilde er aus den tüchtigsten Sängern der obern Klassen ein Sängerchor für die Kirche und bestimme für dasselbe, auch wenn die Stücke tüchtig erlernt sind, wöchentlich eine Stunde zur Übung und Vervollkommnung desselben. Um jedoch dieses Chor im guten Stande zu erhalten, versäume er nicht, schon ein halbes Jahr vor dem Abgange der meisten Sänger, die nöthige Anzahl neuer eintreten zu lassen. Vergl. VII. Capitel §. 2., und Capitel IV. §. 2. in dieser Abtheilung.

Nun noch zum Schlufs ein Wort an Euch, ihr wackern Lehrer der Jugend.

Ihr wifst, was man von Euch verlangt. Ihr wifst, wie viel von Eurem Gesangunterrichte erwartet wird, und wie viel Segen dieser, und Ihr durch ihn, stiften könnt. Darum öffnet doch ja auch mit Liebe und Lust das Herz der Jugend den Freuden über das einfache, natürlich Schöne, vorzüglich aber den heiligen Freuden der Religion. Führet die lieben Kleinen mitten hinein ins schöne Blüthenfeld der unschuldigsten, seligsten Lebensfreuden, damit sie nach und nach auch mit heiligem Entzücken fühlen lernen die *einfache, himmlische Würde und Erhabenheit, die in unserm Kirchengesange tönt*, wenn derselbe auf eine edle Weise vorgetragen wird. Obwohl Ihr durch Kinder- und Schullieder bei der Jugend die Lust zum Singen erwecken und vermehren mögt, so wie besonders auch durch Einüben religiöser, patriotischer, belehrender, ermunternder, edelunterhaltender, humoristischer, mit leichten, gemüthlichen und ansprechenden Melodien versehener Lieder, die nicht, wie jene, nach der Schulzeit verschwinden, sondern noch dem Jünglinge, der Jungfrau, dem Manne und der Frau zusagen, einen edlen, geläuterten *Volksgesang*, der hinüber in das häusliche und bürgerliche Leben gehen soll, nach Kräften befördern müfst: so wendet doch Euer vorzüglichstes Hauptaugenmerk auf die *herrlichen Musterwerke, auf die Choräle*, die mit so wunderbarer Gewalt mächtig das Gemüth ergreifen, und sorget für eine musterhafte Einübung derselben. Bietet Alles auf, das Erhabene und Würdevolle dieser heiligen Weisen Euren Kindern recht fühlbar zu machen, und ihnen allmählich eine gewisse Vorliebe dafür einzuflöfsen. Suchet durch sie bei feierlichen Momenten, besonders beim Religionsunterrichte, die, dem jugendlichen Herzen hier aufgehenden Gefühle des Höhern und Edlern, tief ins Innerste einzudrücken, und stellet in ihnen gleichsam dar: eine Norm für den Choralgesang überhaupt; damit auf diese Weise doch endlich das heranblühende Geschlecht je mehr und mehr ahnen lerne die himmlische Würde unsers Kirchengesanges und dasselbe mit anmuthigen, wohlklingenden Tönen und auf eine würdige Weise einstimmen lerne in die gottgeweihten, erhabenen Gesänge, die bei unsern Gottesverehrungen erschallen, um das Gemüth zur Andacht und religiösen Feier zu stimmen.

Hier also, theure Lehrer der Jugend, wirket wacker mit eingreifender Kraft, so lange es noch Tag ist! Der Kirchengesang wird dann ein schöner, ein edler Herzensgesang werden; der Gottesdienst sich im Geist und in der Wahrheit in seiner Glorie zeigen; der evangelischen Kirche, die sich durch Fest- und Sicherstellung der reinen Lehre Christi in lebendiger Thätigkeit zur Erkenntnifs, Preis und Ehre Gottes und Jesu Christi, die Thore weit geöffnet hat, alle Herzen zufallen, und — Ihr darüber, dafs die evangelischen Christen selber in unsern Kirchen ihre Stimmen in

frommer und ungestörter Andacht zu Gott erheben und ihre heiligen Gesänge mit frohen Zungen singen können, herzliche, himmlische Freude empfinden! —

Anhang.

Metrische Zusammenstellung der Choralmelodien, welche entweder bei verschiedener Überschrift gleichbedeutend sind, oder die sich mit einander, nach Beschaffenheit des Liedes, verwechseln lassen [65]).

A. Zweizeilige Choralmelodien.

a) *Jambisches Versmafs.*

1. Art.

∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —

Danket dem Herren, denn er ist sehr freundlich etc.
Den Himmelsvorschmack hab' ich schon etc.
Lobt unserm Gott mit fröhlichem Gemüthe etc.
*Meine Seele erhebet den Herren etc.
Was Lobes soll man etc.
Was sollen wir für Lob dir Jesu etc.
Welch' Lob, o Gott, soll etc.

B. Vierzeilige Choralmelodien.

a) *Jambisches Versmafs.*

2. Art.

∪ — ∪ — ∪ — ∪
∪ — ∪ — ∪ —
∪ — ∪ — ∪ — ∪
∪ — ∪ — ∪ —

Ach bleib mit deiner Gnade etc.
Christus, der ist mein Leben etc.
Der schwachen Menschheit Hülle etc.
Die Sonne stand verfinstert etc.
Dieweil ich auferstehe etc.
In Morgenroth gekleidet etc.
Mein Jesus ist mein Leben etc.
Noch läfst der Herr mich leben etc.
O du der mich versöhnte etc.

Anmerk. Zwei Verse zu einem verbunden, lassen sich die Melodien unter Art. 57. anwenden.

---

[65]) Da sich viele von den hier angeführten Melodien nicht in jedem Choralbuche von gleichem Metrum vorfinden, und also, je nachdem es ihr Text erheischt, in dieser Gegend 4-, in einer andern 6zeilig u. s. w. gesungen werden, auch wohl unter einem Melodientitel 2 in Hinsicht ihres Versmafses verschiedene Melodien existiren, so sind alle dergleichen zweideutige Melodien mit einem Sternchen (*) versehen worden.

3. Art.

∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ — ∪ — ∪ — ∪ —

Ach bleib' bei uns Herr Jesu Christ etc.
*Ach Gott wie manches Herzeleid etc.
Allein auf Gott setz' dein Vertrau'n etc.
Auf jauchzet Gott! auf alle Welt etc.
Christ der du bist der helle Tag etc.
Christe, der du bist Tag und Licht etc.
Christum wir sollen loben schon etc.
Dankt dem Herrn heut' und allezeit etc.
Das alte Jahr ist nun entfloh'n etc.
Das alte Jahr vergangen ist etc.
Das ist fürwahr ein köstlich etc.
Das neu geborne Kindlein, das etc.
Das walt' Gott Vater, Sohn und Geist etc.
Der du bist Drei in Ewigkeit etc.
Der Herr hat Alles wohlgemacht etc.
Der letzte Wochentag ist hin etc.
Des Morgens, wenn ich früh aufsteh' etc.
Des Todes Grau'n, des Grabes Nacht etc.
Die Seele Christi heil'ge mich etc.
Dies ist der Tag den Gott gemacht etc.
Ein Engel kam zu Gottes Preis etc.
Erhalt' uns Herr bei deinem Wort etc.
Erinn're dich mein Geist erfreu't etc.
Erschienen ist ein neues Jahr etc.
Erstanden ist der heil'ge Christ etc.
Gott dessen Hand die Welt ernährt etc.
Gott Vater, der du deine Sonn' etc.
Herr dessen Hand den Bau der Welt etc.
Herr Gott dich loben alle wir etc.
Herr Jesu Christ, dein theures Blut etc.
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' etc.
Herr Jesu Christ, ich weifs gar wohl etc.
Herr Jesu Christ mein's Lebens Licht etc.
*Herr Jesu Christ wahr'r Mensch und Gott etc.
Herr unser Gott dich preisen wir etc.
Hinunter ist der Sonnenschein etc.
Ich komme vor dein Angesicht etc.
Ich heb' mein' Augen sehnlich auf etc.
Ich weifs mein Ende nahet sich etc.
Ihr Knecht des Herren allzugleeih etc.
Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist etc.
Kommt bringt ihm Ehre, Preis etc.
Kommt Menschenkinder rühmt etc.
Komm' zu uns Gottes guter Geist etc.
Lebt Christus was bin ich betrübt etc.
Lob sei dem allmächtigen Gott etc.

Lobt Gott in seinem Heiligthum etc.
Mein Gott ich danke herzlich dir etc.
Mein' Seel' o Herr mufs loben dich etc.
Mir ist ein geistlich Kirchelein etc.
Nach dir, o Herr, verlanget mich etc.
Nun freu't euch Gottes Kinder all' etc.
Nun jauchzt dem Herren alle Welt etc.
Nun lafst uns den Leib begraben etc.
O heilige Dreieinigkeit (Dreifaltigkeit) etc.
O Jesu Christ mein's Lebens Licht etc.
O Jesu du mein Bräutigam (Seelenfreund) etc.
O Jesu süfs, wer dein gedenkt etc.
O Mensch betracht' wie dich dein Gott etc.
O Sternenlicht, o Silberlicht etc.
O Vater send' uns deinen Geist etc.
Steht auf ihr lieben Kinderlein etc.
Von dir o Vater nimmt mein Herz etc.
Vom Himmel hoch da komm' ich her etc.
Vom Himmel kam der Engel Schaar etc.
Vor deinen Thron tret' ich hiermit etc.
Was fürcht'st du Feind Herodis sehr etc.
Wenn dich Unglück thut greifen an etc.
Wenn wir in höchsten Nöthen sein etc.
Wer herrschet und ein Richter ist etc.
Wer höher durch Geburt schon ist etc.
Wir danken dir Herr Jesu Christ etc.
Wir feiern jetzt ein Freudenfest etc.
Wo Gott zum Haus' nicht gibt sein' Gunst etc.
Wohl dem der in Gottesfurcht steht etc.
Wo wilt du hin weil's Abend ist etc.
Zu deinem Throne nah' ich mich etc.

4. Art.

∪ — ∪ — ∪ — ∪
∪ — ∪ — ∪ — ∪
∪ — ∪ — ∪ — ∪
∪ — ∪ — ∪ — ∪

Lafst unserm Gott uns singen etc.
Mit Freuden lafst uns treten etc.
Nun lasset Gottes Güte etc.
Nun lafst uns geh'n und treten etc.
Nun lafst uns Gott den Herren etc.
Wach auf mein Herz und singe etc.

5. Art.

∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ — ∪ — ∪ —
∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ — ∪ — ∪ —

Ach wie sehnlich wart' ich der Zeit etc.
Frohlockt ihr Christen preist und ehrt etc.
Gott dessen Stuhl der Himmel ist etc.
Heil dem der dich Religion etc.

Heut' fänget an das neue Jahr etc.
Ich singe dir mit Herz und Mund etc.
Ich singe meiner Seelen Lust etc.
Lobt Gott ihr Christen allzugleich etc.
Mein Gott das Herz ich bringe dir etc.
Nicht um ein flüchtig Gut der Zeit etc.
Nun bricht die finst're Nacht herein etc.
Nun danket all' und bringet Ehr' etc.
Nun sich der Tag geendet hat etc.
Schon hier lebt selig und vergnügt etc.
Singt unserm Gott ein frohes Lied etc.
So fliehen uns're Tage hin etc.

6. Art.

∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ — ∪ — ∪ — ∪
∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ — ∪ — ∪ — ∪

*Ach Gott und Herr, wie grofs und schwer etc.
(NB.: wenn die ersten beiden und die 4. und 5. Zeile zusammengezogen werden.)
Als Jesus Christus in der Nacht etc.
Du Herr und Richter aller Welt etc.
*Gedanke, der uns Leben gibt etc.
Ich dank' dir schon durch deinen Sohn etc.
Jesu, du Göttes Lämmelein etc.
Mein erst Gefühl sei Preis und Dank etc.

7. Art.

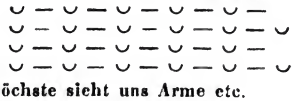
∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —

Bereite dich mein Herz! aus allen etc.
Das walte Gott etc.
Der Tag ist hin, du aber Jesu bleibe etc.
*Der Tag ist hin, mein Jesu, bei etc.
Die Sonn' hat sich mit ihrem Glanz gewendet etc.
Dreieinigkeit, der Gottheit etc.
Du duldetest Erlöser, alle Schmerzen etc.
Du Geist des Herrn, der du von Gott etc.
Du hast es mir gegeben und genommen etc.
Herr Gott! du bist die Zuflucht etc.
Hier lieg' ich nun etc.
Ich hab' genug im Himmel und auf Erden etc.
Ihr Augen weint etc.
Immanuel, du Fürst der Seraphim etc.
Mein erster Wunsch, mein innigstes Bestreben etc.
Mein Herz und Seel' den Herren hoch erhebet etc.
Nun gute Nacht du eitles Weltgebäude etc.
Nur treu mein Gott, nur treu etc.
O höchster Gott, o lieber Herr etc.
Was in mir ist, mein ganzes Herz etc.
*Wie wohl ist mir, wenn ich an etc.

8. Art.

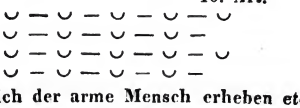
Dein Reich o Herr ist herrlich, ewig etc.
Herr stärke mich, dein Leiden etc.

9. Art.



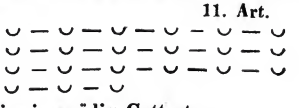
Der Höchste sieht uns Arme etc.
So gibst du nun mein Jesu etc.

10. Art.



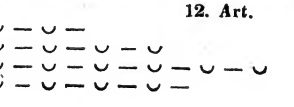
Darf sich der arme Mensch erheben etc.
Der Herr ist gut! ihr Himmel höret etc.
Du klagst und fühlest die Beschwerden etc.
Errett' mich, o mein lieber Herre etc.
Wie hoch bin ich schon hier erhoben etc.

11. Art.



Ach sei mir gnädig Gott etc.
Christe du Beistand deiner etc.
Der Heiligen Leben thut stets nach Gott etc.
Es ist ein Gott, er hat auch mich etc.
Ewiger, sei dieser Tag geweiht etc.
Gelobt sei Gott, ihm will ich fröhlich etc.
Gott der du für uns deinen Sohn etc.
Herr stärke mich, dein Leiden etc.
Herzliebster Jesu, was hast du etc.
Herr unser Gott lafs nicht etc.
Jauchzt unserm Gott, er ist etc.
Ich hab' mir vorgesetzt für allen etc.
Ich will mein Gott, du König etc.
In dieser Morgenstund', will etc.
Kommt lafst uns Gott und seine Gröfs' etc.
Lafst uns von Herzen Gott lobsingen etc.
Lobet den Herren, denn er ist etc.
Lobet den Herren, und dankt ihm seine etc.
Soll sich mein Geist, o Gott, zu dir etc.
Wend' ab deinen Zorn etc.
Wohl dem, der nicht der Sünder Strafse etc.

12. Art.



Besitz' ich nur ein ruhiges Gewissen etc.
Es lebt in mir ein Geist etc.
*Gott ist mein Lied etc.
Hier lieg' ich Gott vor dir im Staub' etc.
Mein' Seel' und Herz den Herren etc.

b) *Trochäisches Versmafs.*

13. Art.

— ∪ — ∪ — ∪ —
— ∪ — ∪ — ∪ —
— ∪ — ∪ — ∪ —
— ∪ — ∪ — ∪ —

Ach was ist doch unser Leben etc.
Aus der Tiefen rufe ich etc.
Da Christus geboren war etc.
Dankt dem Herren, danket sehr etc.
Eltern weinet auf das Grab etc.
Gott sei Dank in aller Welt etc.
Herr des Lebens alle wir etc.
Herr du kommst vom ew'gen Thron etc.
Himmel, Erde, Luft und Meer etc.
Höchster Priester, der du dich etc.
Jesu dir, dir singe ich etc.
Jesu komm' doch selbst zu mir etc.
Jesu meiner Seelenruh' etc.
Jesu Retter in der Noth etc.
Lafst uns Alle fröhlich sein etc.
Nun komm der Heiden Heiland etc.
Trau' auf Gott in allen Sachen etc.

Anmerk. Verbindet man 2 Verse zu einem, so lassen sich die Melodien unter Art. 65. anwenden.

14. Art.

— ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ — ∪ — ∪ —
— ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ — ∪ — ∪ —

Ach wenn werd' ich dahin kommen etc.
*Dankt dem Herrn! mit frohen Gaben etc.
Glück zu, Kreuz, von ganzem Herzen etc.
Herr wer wird an's Ziel gelangen etc.
Herr wir kennen deinen Namen etc.
*Lobt den Herrn! die Morgensonne etc.
O der Alles hätt' verloren etc.
O wie liebst du Herr die Deinen etc.
Ringe Christ der Weg zum Leben etc.
Ringe recht, wenn Gottes etc.
Seelenweide, meine Freude etc.

15. Art.

— ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ — ∪ — ∪ —
— ∪ — ∪ — ∪ —

Ach dafs doch mein Jesus etc.

Ach was ist doch unser Leben etc.
Allenthalben wo ich gehe etc.
*Bester weisester Regierer etc.
Froh zu sein ist Gottes Wille etc.
Gott was mufs ich nicht erfahren etc.
Lafs mich weinen! ach sie haben etc.
Liebster Jesu du wirst kommen etc.
Sei auch mir, auch mir willkommen etc.
Sollt' es gleich bisweilen scheinen etc.

C. Fünfzeilige Choralmelodien.

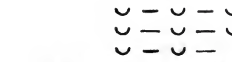
a) *Jambisches Versmafs.*

16. Art.

Da Jesus an dem Kreuze stand etc.
Da Jesus an des Kreuzes Stamm etc.
Du gingst, o Jesu, deine Bahn etc.
Erniedrigt hatte sich bereits etc.
Gott wie du bist, so warst du schon etc.
Ich weifs mein Gott, dafs all' mein Thun etc.
Verzage nicht du frommer Christ etc.

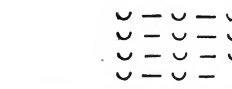
NB. Wenn die 4. und 5. Zeile zusammengezogen wird, auch die Melodien unter Nr. 27.

17. Art.



Dank und Anbetung bringen wir etc.
Dies sind die heil'gen zehn Gebot' etc.
Dies sind die Rechte, welche Gott etc.
Du defs sich alle Himmel freu'n etc.
Erinn're dich mein Geist erfreu't etc.
Erschienen ist der herrlich' Tag.
*Erstanden ist der heil'ge Christ etc.
*Heut' triumphiret Gottes Sohn etc.
Heut' triumphirt mit Freud' und Wonn' etc.
Ist dieser nicht der höchste Sohn etc.
Mensch wilt du leben seliglich etc.
Nun freu't euch Gottes Kinder all' etc.
Wir danken dir Herr Jesu Christ etc.

18. Art.

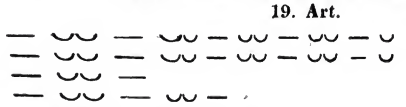


Betrübtes Herz verzage nicht etc.
Gott hab' ich Alles heimgestellt etc.
Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt etc.

welfs ein Blümlein hübsch etc.
ist es Alles wohlgemacht etc.
flieht dahin der Menschen Zeit etc.

b) *Dactilisches Versmafs.*

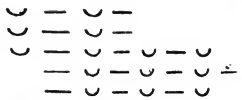
19. Art.



ist du denn Jesu dein Angesicht etc.
ommst du nun Jesu vom Himmel etc.
obe den Herren, den mächtigen König etc.

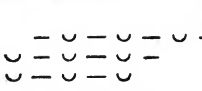
c) *Vermischtes Versmafs.*

20. Art.



Am Kreuz erblafst etc.
Der Tag ist hin, mein Geist und etc.
Gott deine Kraft etc.
O Traurigkeit, o Herzeleid etc.
Wie gibt dein Wort etc.
Zur Grabesruh etc.

21. Art.

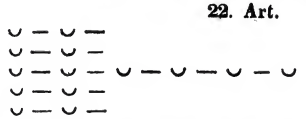


Auferstehn, ja auferstehn wirst du etc.
Jesus Christus unser Heiland, der den Tod etc.

D. Sechszeilige Choralmelodien.

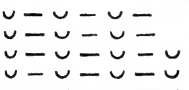
a) *Jambisches Versmafs.*

22. Art.



Auf schicke dich, recht feierlich etc.
Herr dir sei Preis etc.
O Jesu Christ, dein Kripplein ist etc.
Wir Christenleut' etc.

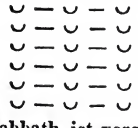
23. Art.



Ade du süfse Welt etc.

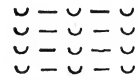
Auf meinen lieben Gott etc.
Man spricht, wen Gott erfreu't etc.
Venus du und dein Kind etc.
Warum betrübst du dich und thust so etc.
Wo flieh' ich Sünder hin etc.
Wo soll ich fliehen hin etc.

24. Art.



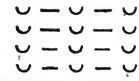
Der Sabbath ist vergangen etc.
Die Ruhe senkt sich wieder etc.
Herr der du mir das Leben etc.
Ich komm' jetzt eingeladen etc.
In allen meinen Thaten etc.
Nun ruhen alle Wälder etc.
O Welt ich mufs dich lassen etc.
O Welt sieh hier dein Leben etc.
Was willst du armes Leben etc.
Was soll ein Christ sich kränken etc.

25. Art.



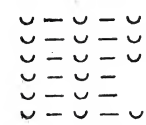
Auch jetzt macht Gott etc.
Du Friedefürst Herr Jesu Christ etc.
Gott unsers Heils, durch dich allein etc.

26. Art.



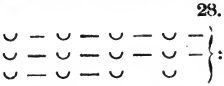
Das ist ein theures werthes Wort etc.
Geduld'ges Lamm, Herr Jesu Christ etc.
Geweihter Ort, wo Saat von Gott etc.
Ich lauf' dir nach mit stetem etc.
Kann ich, o Gott, mein Vater etc.
Mach's mit mir Gott nach deiner etc.
Mein Geist frohlocket und mein etc.
Mir nach, spricht Christus, unser etc.
Wie soll ich doch die Güte dein etc.
Wohl dem, der bess're Schätze liebt etc.
Wohl dem, der sich auf seinen Gott etc.

27. Art.



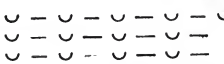
Auf dich hab' ich gehoffet Herr etc.
In dich hab' ich gehoffet Herr etc.
O lieber Mensch verzage nicht etc.
Von ganzer Seele preis' ich dich etc.

28. Art.



Ach dafs ein Jeder nähm' in Acht etc.
Ach Gott gib du uns deine Gnad' etc.
Ach hier nicht mehr, ach etc.
Du liebst, o Gott, Gerechtigkeit etc.
Geh' aus mein Herz und suche Freud' etc.
Herr meiner Seelen grofsen Werth etc.
Ist Gott mein Schild und Helfers etc.
Kommt Christen, preist den Herrn etc.
Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn etc.
Nun Hosianna, Davids Sohn etc.
So hoff' ich denn mit festem Muth etc.
Vom Herzen sag' ich, als ich's mein' etc.

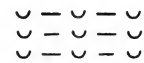
29. Art.



Ach sagt mir nichts von Geld und etc.
Ach wie betrübt sind fromme Seelen etc.
Allgütiger, du gabst dem Herzen etc.
Dein bin ich Gott, dein ist mein Leben etc.
Dir dir Jehovah will ich singen etc.
Dir Gott, dir will ich fröhlich singen etc.
Du Bester aller Menschenkinder etc.
Gottlob! es geht nunmehr zu Ende etc.
Herr wenn ich dich nur haben werde etc.
Ich armer Mensch, ich armer Sünder etc.
Ich bin in meinem Gott zufrieden etc.
Ich habe nun den Grund gefunden etc.
Lafst uns vereinigt, meine Brüder etc.
Mein Gott du weifst am allerbesten etc.
Mein Gott nun ist es wieder Morgen etc.
Nach einer Prüfung kurzer Tage etc.
Nicht dafs ich's schon ergriffen hätte etc.
O dafs ich tausend Zungen hätte etc.
O grofser Gott du reines Wesen etc.
O heilig, heilig, heilig Wesen etc.
Religion von Gott gegeben etc.
So will ich Jesu dich nicht lassen etc.
Wenn ich vor meinen Schöpfer trete etc.
Wer folgen will mufs erstlich etc.
Wer nur den lieben Gott läfst walten etc.
Wer weifs, wie nahe mir mein Ende etc.

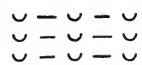
Wie kurz ist doch der Menschen Leben etc.
Wie lieblich ist doch Herr die Stätte etc.

30. Art.



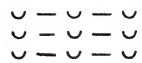
*Ach Gott wie manches Herzeleid etc.
Den Herren lobt ihr Heiden all' etc.
Des heil'gen Geistes reiche Gnad' etc.
Gott deine weise Macht erhält etc.
Herr deine Allmacht reicht so weit etc.
*Herr Jesu Christ wahr'r Mensch und Gott etc.
*Herr Jesu Christ mein's Lebens Licht etc.
*Heut' triumphiret Gottes Sohn etc.
Ich fühle, dafs ich sterblich bin etc.
Kein Lehrer ist dir Jesu gleich etc.
Nimm von uns Herr, du etc.
O unser Vater, gnadenreich etc.
O Jesu Christ, mein's Lebens Licht etc.
So wahr ich lebe spricht dein Gott etc.
Uns ist ein Kindlein heut' gebor'n etc.
Vater unser im Himmelreich etc.

31. Art.



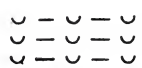
Ach sieh ihn dulden, bluten, sterben etc.
Dir dir du Höchster will ich singen etc.
Dir dir Jehovah will ich singen etc.

32. Art.



Die Seele ist dazu geboren etc.
Erquicke mich, du Heil der Sünder etc.
Ich danke dir mein Gott von Herzen etc.
Ich g'nüge mich an meinem Stande etc.
Ich ruhe nun in Gottes Armen etc.
Legt ein und scharrt mich in die Erde etc.
Mein Jesu, der du vor dem Scheiden etc.

33. Art.



Ach Jesu meiner Seelen Freude etc.
Ach wiederholt mir Jesu Leiden etc.
Ach Zion meiner Seelen Freude etc.
Er ist mein Himmel, meine Wonne etc.
Fürwahr mein Gott, du bist etc.
Was sorgst du ängstlich für dein Leben etc.

ich nun seh' die gülden etc.
venig wird in guten Stunden etc.

b) *Trochäisches Versmafs.*

34. Art.

— ∪ — ∪ —
— ∪ — ∪ —
— ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ — ∪ —
— ∪ — ∪ —

enbräutigam etc.
r ist wohl wie du etc.

35. Art.

— ∪ — ∪ — ∪)
— ∪ — ∪ — ∪ } :| :
— ∪ — ∪ — ∪)

ttes Sohn ist kommen etc.
err nun lafs in Friede etc.
enschenkind merk' eben etc.
piegel aller Tugend etc.

36. Art.

— ∪ — ∪ — ∪ —)
— ∪ — ∪ — ∪ — } :| :
— ∪ — ∪ — ∪ —)

lücklich sei mein Nächster hier etc.
ich erhebe Herr zu dir etc.
Liebster Jesu, was für Müh' etc.
Nicht so traurig, nicht so sehr etc.

37. Art.

— ∪ — ∪ — ∪ —
— ∪ — ∪ — ∪ — ∪ :| :
— ∪ — ∪ — ∪ —
— ∪ — ∪ — ∪ —

Guter Hirte willst du nicht etc.
Jesum lieb' ich ewiglich etc.
Jesus lebt, mit ihm auch ich etc.
Jesus ist der schönste Nam' etc.
Jesus meine Zuversicht etc.
Licht vom Licht erleuchte mich etc.
Meine Lebenszeit verstreicht etc.
Meinen Jesum lafs ich nicht etc.
Mensch was suchst du in der Nacht etc.
Schaffet eure Seligkeit etc.
Steil und dornicht ist der Pfad etc.
Süfser Jesu höchster Hort etc.

38. Art.

— ∪ — ∪ — ∪ —
— ∪ — ∪ — ∪ — ∪ :| :
— ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ — ∪ — ∪ — ∪

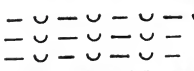
Führer zur Vollkommenheit etc.
Gott du bist von Ewigkeit etc.
Herr mein Licht, erleuchte mich etc.

Liebster Jesu wir sind hier etc.
Nun Gottlob es ist vollbracht etc.
Quäl' dein Herz nicht selber ab etc.
Theuer sei mir allezeit etc.

39. Art.

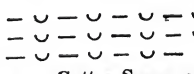
Alle Welt was lebt etc.
Dankt dem Herrn ihr Gottesknechte etc.
Gott des Himmels und der Erden etc.
Gott du hast es so beschlossen etc.
Jesus, Jesus, nichts als Jesus etc.
Komm o komm du Geist des Lebens etc.
Liebe die du mich zum Bilde etc.
Packet euch ihr eitlen Sorgen etc.
*Sieh hier bin ich Ehrenkönig etc.
Weiche, Todesschrecken, weiche etc.

40. Art.



Ach mein Jesu sieh ich trete etc.
Ach was soll ich Sünder machen etc.
Ach wie ist der Menschen Liebe etc.
Alles was mir Gott gegeben etc.
Auf mein Herz mit allen Frommen etc.
Herr es ist dein Tag erschienen etc.
Hosianna Davids Sohn etc.
Ich bin müde mehr zu leben etc.
Jesu du mein Licht und Leben etc.
Jesu selbst mein Licht mein Leben etc.
Jesus ist mein Freudenleben etc.
Lafst uns jauchzen, lafst uns singen etc.
Seid zufrieden lieben Brüder etc.
Sollten Menschen, meine Brüder etc.
Unerschaffne Lebenssonne etc.

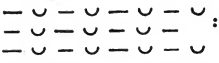
41. Art.



Alles ist an Gottes Segen etc.
Auf Triumph! es kommt die Stunde etc.
Bringet ihm für seine Güte etc.
Fortgekämpft und fortgerungen etc.
Gott geopferter Erbarmer etc.
Herr mein Licht, mein Heil und Leben etc.
Höchste Lust und Herz-Vergnügen etc.
*O wie selig sind die Seelen etc.
Treuer Vater, deine Liebe etc.

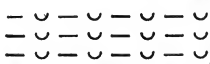
NB. Sollen diese Melodien nach denen der vorigen Art gesungen werden, wie dies an vielen Orten geschieht, so hat man statt der halben Taktnote, mit der die 2. und 5. Zeile der letztern Melodien schliefst, jedes Mal 2 Viertelnoten zu nehmen.

42. Art.



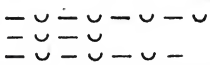
Ach dafs Gottes Hülfe käme etc.
Alle, welche nicht vergeben etc.
Brich mein Herz in Jesu Wunden etc.
Christi Tod ist Adams Leben etc.
Es mag, was auch will, geschehen etc.
Geber aller guten Gaben etc.
Gott du bist ein heil'ges Wesen etc.
Gott mit allen seinen Freuden etc.
Gute Nacht ihr eitlen Freuden etc.
Herr an dir hab' ich gesündigt etc.
Herr ich habe mifsgehandelt etc.
Hilf Herr Jesu lafs gelingen etc.
Jesu Kraft der Blöden etc.
Jesum ewig zu verehren etc.
Jesus, Jesus ist erstanden etc.
Meine Seele lafs ergehen etc.
Preise Gott mein ganz Gemüthe etc.
Ruhet wohl ihr Todtenbeine etc.
Unser Herrscher, unser König etc.
Werde Licht, du Stadt der etc.
Wohl mir! Jesus meine Freude etc.

43. Art.



Ach du allerhöchste Freude etc.
Herr die Wiederkehr der Sonne etc.
O Jesu du edle Gabe etc.
Sei gegrüfset Jesu, gütig etc.

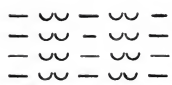
44. Art.



Ach was bin ich mein Erretter etc.
Hüter wird die Nacht der Sünden etc.
Meine Armuth macht mich schreien etc.
Wo ist meine Sonne blieben etc.

c) *Dactilisches Versmafs.*

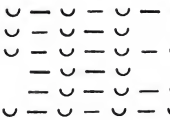
45. Art.



Christen erwarten in allerlei etc.
Grofser Prophete, mein Herze etc.
Selig, ja selig, wer schuldlos etc.
Selig, ja selig, wer willig erträget etc.
Singet dem Herren, ein neues Lied etc.

d) *Vermischtes Versmafs.*

46. Art.



Getrost und freudig geh' ich hin etc.
Mir schaudert nicht vor dir o Gruft etc.
Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin etc.

E. Siebenzeilige Choralmelodien.

a) *Jambisches Versmafs.*

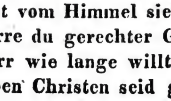
47. Art.

Es stehn vor Gottes Throne etc.
Herr Christ der ein'ge Gottes Sohn etc.
Herr Christ du Eingeborner etc.
Herr Gott nun sei gepreiset etc.
Herr Jesu Gnadensonne etc.
Lafst uns den Schöpfer loben etc.
O Vater aller Frommen etc.

48. Art.

Hilf Gott, dafs mir's gelinge etc.
Wenn meine Sünd' mich kränken etc.

49. Art.



Ach Gott vom Himmel sieh darein etc.
Ach Herre du gerechter Gott etc.
Ach Herr wie lange willt du mein etc.
Ach lieben Christen seid getrost etc.

Ach liebster Jesu rufe mich etc.
Ach wie elend ist unsre Zeit etc.
Allein Gott in der Höh' sei Ehr' etc.
Auf Christi Himmelfahrt allein etc.
Auf Seele Jesus Gottes Lamm etc.
Aus tiefer Noth schrei' (ruf') ich zu dir etc.
Der Herr ist mein getreuer Hort etc.
Du Lebensbrot Herr etc.
Ein Würmlein bin ich arm und klein etc.
Es ist das Heil uns kommen her etc.
Es ist gewifslich an der Zeit etc.
Es spricht der Unweisen Mund etc.
Gerechter Gott vor dein Gericht etc.
Gott herrschet und hält bei uns Haus etc.
Gottlob ein Schritt zur Ewigkeit etc.
Herr Jesu Christ du höchstes Gut etc.
Herr Jesu Christ ich schrei' zu dir etc.
Herr Jesu Christ ich weifs gar wohl etc.
Herr meiner Seelen grofsen Werth etc.
Herr straf' mich nicht in deinem Zorn etc.
Herr wie du willst, so schick's mit mir etc.
Hilf Gott! wie geht es immer zu etc.
Ich danke dir für deinen Tod etc.
Ich komm' jetzt als ein armer Gast etc.
Ich preise dich, o Herr mein Heil etc.
Ich steh' an deiner Krippen hier etc.
Ist nun auch meine Stunde da etc.
Lobsinget Gott und betet an etc.
Lobt Gott in seinem Heiligthum etc.
Mein Herzens Jesu, meine Lust etc.
Nun freu't euch lieben Christeng'mein etc.
O Gottes Sohn Herr Jesu Christ etc.
O heil'ger Geist hilf uns mit Grund etc.
O himmlische Barmherzigkeit etc.
O Vater der Barmherzigkeit etc.
O Vater unser Gott etc.
Schon ist der Tag von Gott bestimmt etc.
Sei fröhlich Alles weit und breit etc.
Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut etc.
Uns ist, uns ist ein Kind gebor'n etc.
Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit etc.
Wenn ich in Todesnöthen bin etc.
Wenn mein Stündlein vorhanden etc.
Wer in dem Schutz des Höchsten ist etc.
Wir Menschen sind zu dem etc.
Wo Gott der Herr nicht bei uns hält etc.

b) *Trochäisches Versmafs.*

50. Art.

— ∪ — ∪ — ∪ —
— ∪ — ∪ — ∪ — :|: ,

– ∪ – ∪ – ∪ –
– ∪ – ∪ – ∪ –
– ∪ – ∪ – ∪ –

Dank dem milden Vater etc.
Das ist meine Freude hier etc.
Lobe, mein Herz, deinen Gott etc.
Singen wir aus Herzensgrund etc.
Zweierlei bitt' ich von dir etc.

c) *Dactilisches Versmafs.*

51. Art.

– ∪∪ – ∪∪ – ∪∪ – ∪
– ∪∪ – ∪∪ – ∪∪ – :|:
– ∪∪ –
– ∪∪ –
– ∪∪ – ∪∪ – ∪∪ –

Der Herr ist König, ein König auf etc.
Höchster Formirer der löblichsten etc.
Liebster Immanuel, Herzog etc.
Schönster Immanuel, Herzog etc.

F. Achtzeilige Choralmelodien.

a) *Jambisches Versmafs.*

52. Art.

∪ – ∪ –
∪ – ∪ – ∪ – ∪ :|:
∪ – ∪ –
∪ – ∪ – ∪ –
∪ – ∪ –
∪ – ∪ – ∪ –

Der Tag ist hin, die etc.
Der Tag ist hin, mein Jesu etc.
Dreieinigkeit! der Gottheit etc.
Gottlob es ist nunmehr der Tag etc.
*Mein erster Wunsch mein innigstes Bestreben etc.
Wie wohl ist mir, wenn ich an dich etc.

53. Art.

∪ – ∪ – ∪ –
∪ – ∪ – ∪ – :|:
∪ – ∪ – ∪ –
∪ – ∪ – ∪ – ∪
∪ – ∪ – ∪ –
∪ – ∪ – ∪ – ∪

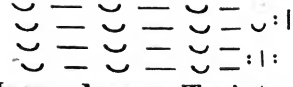
Auf! auf! du Christenvolk etc.
Mein' Augen schliefs' ich jetzt etc.
O wahrer Gott, der du etc,
*Was frag' ich nach der Welt etc.

54. Art.

∪ – ∪ – ∪ –
∪ – ∪ – ∪ –
∪ – ∪ – ∪ – :|:
∪ – ∪ – ∪ –

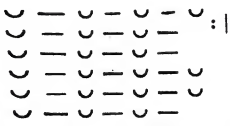
Bewein', o Christenmensch, selbst etc.
Die Freude macht es nicht etc.
Mein Gott, du bist sehr schön etc.
O Sünder, denke wohl, du etc.

55. Art.



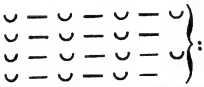
Jesu, dessen Treu' etc.
chrecklich ist der Herr etc.
t der du heilig bist etc.
:t ist die Liebe selbst etc.
a danket alle Gott etc.
lu dreiein'ger Gott etc.
Gott du frommer Gott etc.
Jesu Gottes Lamm etc.
as frag' ich nach der Welt etc.
'em Gott in seinem Schirm etc.
Tie gnädig warst du Gott etc.

56. Art.



Aus meines Herzens Grunde etc.
Gott fähret auf gen Himmel etc.
Gott ist ein Gott der Liebe etc.
Helft mir Gottes Güte preisen etc.
Herr Himmels und der Erden etc.
Ich will mit Danken kommen etc.
Mit Ernst, o Menschenkinder etc.
Mein Gott wie soll ich singen etc.
Nun jauchzet all' ihr Frommen etc.
O Gott ich thu' dir danken etc.
Schwingt heilige Gedanken etc.
Von Gott will ich nicht lassen etc.
Was hilft's, dafs ich mich quäle etc.
Was willst du dich betrüben etc.
Wir haben jetzt vernommen etc.
Zeug ein zu deinen Thoren etc.

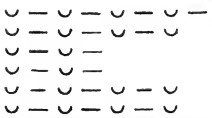
57. Art.



Ach Herr mich armen Sünder etc.
Aus Tiefen, ruft mein Flehen etc.
Befiehl du deine Wege etc.
Dank sei Gott in der Höhe etc.
Dein Schifflein Jesu Christe etc.
Der du voll Blut und Wunden etc.
Der Bräut'gam wird bald rufen etc.
Dir will ich Abschied geben etc.

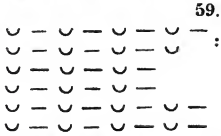
Du dessen Augen flossen etc.
Ermuntert euch ihr Frommen etc.
Herr Christ, wenn ich bedenke etc.
Herr gib mir zu erkennen etc.
Herzlich thut mich verlangen etc.
Ich bin ein Gast auf Erden etc.
Ich dank' dir lieber Herre etc.
Ich freu' mich in den Herren etc.
Ist Gott für mich, so trete etc.
Keinen hat Gott verlassen etc.
Lobet Gott, unsern Herren etc.
O Haupt voll Blut und Wunden etc.
Schatz über alle Schätze etc.
Valet will ich dir geben etc.
Wacht auf ihr Christen alle etc.
Walt's Gott mein Werk ich lasse etc.
Wie soll ich dich empfangen etc.
Zu dir, du Fürst des Lebens etc.

58. Art.



Auf Gott und nicht auf meinen Rath etc.
Hier ist das Leben eine Flucht etc.
O grofser Gott im Himmelsthron etc.
So wünsch' ich nun ein' gute Nacht etc.
Was Gott thut, das ist wohlgethan etc.
Wer Jesum liebt und trauet Gott etc.

59. Art.



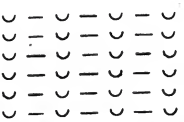
Auf Seel' und danke deinem Herrn etc.
Der lieben Sonne Licht und Pracht etc.
Der güld'nen Sonne Lauf und Pracht etc.
Steh' Ephraim, besinne dich etc.
So hab' ich nun geschlafen fein etc.

60. Art.

Ach höchster Gott, verleihe mir etc.
Ach weh! ach weh! wo soll ich hin etc.
Auf meinen Herren, Jesum Christ etc.
Auf meinen Herrn, auf Jesum Christ etc.
Das Jesulein soll doch mein Trost etc.

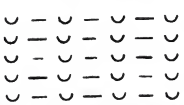
Dein Wort, Herr, ist die rechte Lehr' etc.
Die Menschen suchen Wissenschaft etc.
Dies ist das freudenvolle Fest etc.
Durch Adams Fall ist ganz verderbt etc.
Freu't euch all', die ihr Leide tragt etc.
Frisch auf mein Herz, verzage etc.
Gib Fried', o frommer treuer Gott etc.
Ich armer Sünder komm' zu dir etc.
Ich hab' in Gottes Herz und Sinn etc.
Mein Wallfahrt ich vollendet hab' etc.
O Herre Gott, dein göttlich Wort etc.
So gehst du nun mein Jesu hin etc.
So komm, geliebte Todesstund' etc.
Was mein Gott will, gescheh' all'zeit etc.
Wer Gott vertrau't, hat wohl gebau't etc.

61. Art.



Das Grab ist leer und Gottes etc.
Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ etc.
Ermunt're dich mein schwacher Geist etc.
Gott deine Gnade sei gepriesen etc.
Wenn sich auf meiner Jugendbahn etc.

62. Art.



Erhöhter Jesu, Gottes Sohn etc.
Gott der du selber bist das Licht etc.
Ich bin, o Herr, in deiner Macht etc.
Mein Glaub' ist meines Glaubens Ruh' etc.
Nun tret' ich wieder aus der Ruh' etc.
O Ewigkeit du Donnerwort (Freudenwort) etc.
Unsterblichkeit! Unsterblichkeit etc.

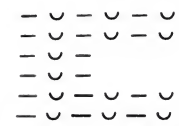
63. Art.

Bringt Dank dem Herrscher etc.
Dein Heil o Christ, nicht etc.
Die Tugend wird durch's Kreuz geübt etc.
Du hast mein Heiland, deine etc.
Ein Herz, das Gott erkennen lernt etc.
Jauchzet dem Herren all' auf Erde etc.
Ich bin und Dank wird meine Freude etc.

O süfser Stand, o selig Leben etc.
Wie grofs ist des Allmächt'gen Güte etc.
Wie mächtig spricht in meiner Seele etc.

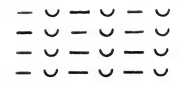
b) *Trochäisches Versmafs.*

64. Art.



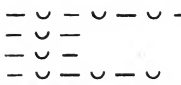
Mache dich mein Geist bereit etc.
Straf' mich nicht in deinem Zorn etc.
Weine nicht, Gott lebet noch etc.

65. Art.



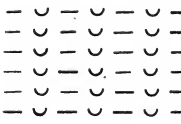
Christe, wahres Seelenlicht etc.
Christus der uns selig macht etc.
Einen guten Kampf hab' ich etc.
Fahr' nur hin, du schnöde Welt etc.
Heilig, heilig ist das Band etc.
Jesu, der du selbsten wohl etc.
Jesu Leiden, Pein und Tod etc.
Jesu deine Passion etc.
Jesu meiner Seelen Licht etc.
Liebet Gott, o lieben Leut' etc.
Liebster Vater ich dein Kind etc.
Mein Erlöser Gottes Sohn etc.
O hilf Christe Gottes Sohn etc.
Schlage Jesu an dein Herz etc.
Schwing' dich auf zu deinem Gott etc.
Sorge Vater, sorge du etc.
Wer wohl auf ist und gesund etc.
Siehe Art 13.

66. Art.



Fröhlich soll mein Herze springen etc.
Lafst uns unsern Gott lobsingen etc.
O was für ein herrlich Wesen etc.
Warum sollt' ich mich denn grämen etc.

67. Art.



Ach Gnad' über alle Gnaden etc.
An dem Tage, da mein etc.
Der am Kreuz ist meine Liebe etc.
Fall' ich einst in jenen Schlummer etc.
Fliefst ihr Augen, fliefst von etc.
Freu' dich sehr o meine Seele etc.
Geist vom Vater und vom Sohne etc.
Gott ich weifs es, meine Glieder etc.
Gott, vor dessen Angesichte etc.
Herr auf dich will ich fest hoffen etc.
Jesu, deine heil'ge (tiefe) Wunden etc.
Kommt, lafst euch den Herren lehren etc.
Treuer Gott, ich mufs etc.
Vater, ach lafs Trost etc.
Werde munter mein Gemüthe etc.
Weg mein Herz mit den etc.
Wer ist diese Fürsten-Dirne etc.
Wie nach einer Wasserquelle etc.
Wohl dem Menschen, der nicht wandelt etc.
Zion klagt mit Angst und Schmerzen etc.

68. Art.

— ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ — ∪ — ∪ —
— ∪ — ∪ — ∪ — ∪ :|:
— ∪ — ∪ — ∪ —

Abend, heller als der Morgen etc.
Ach dafs nicht die letzte Stunde etc.
Blick herab auf unsre Schmerzen etc.
Drücket euch an meine Lippen etc.
Du bist in die Welt gekommen etc.
Fahre fort mit Liebesschlägen etc.
Herr und Gott der Tag und Nächte etc.
Ich will danken und lobsingen etc.
Jesu komm' sei eingeladen etc.
Mittler schau' auf sie hernieder etc.
Müde von des Lebens Kummer etc.
O Durchbrecher aller Banden etc.
O du Liebe meiner Liebe etc.
O du Muster edler Liebe etc.
O du Stiller banger Schmerzen etc.
Was von aufsen und von innen etc.

69. Art.

— ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ — ∪ — ∪ — :|:
— ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ — ∪ — ∪ —
— ∪ — ∪ — ∪ —

Alle Menschen müssen sterben etc.
Du der Menschen Heil und Leben etc.
Du o schönes (schnödes) Weltgebäude etc.

Du siehest Mensch, wie fort und fort etc.
Gott mein einziges Vertrauen etc.
Gott mein Trost und mein Vertrauen etc.
Grofser Gott, erhab'nes Wesen etc.
Jesu, der du meine Seele etc.
Jesu, meines Lebens Leben etc.
Jesu, Ruhe meiner Seelen etc.
Lehre mich mein Gott etc.
Mir zu gut bist du erschienen etc.
Schwinge zu des Himmels Höhen etc.

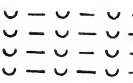
70. Art.

Dir versöhnt in deinem Sohne etc.
Endlich mufs ich mich entschliefsen etc.
Folget mir, ruft uns das Leben etc.
Heilig, heilig, heilig, Amen etc.
Herr nicht schicke deine Rache etc.
Jesu, deine Liebesflamme etc.
Ich will meine Stimm' erheben etc.
Mein Herz soll den Herren loben etc.
Vater Jesu Christi mehre etc.

G. Neunzeilige Choralmelodien.

a) *Jambisches Versmafs.*

71. Art.

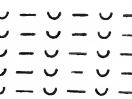


Christ unser Herr zum Jordan kam etc.
Es woll' uns Gott g'nädig sein etc.
Mein Herz und Seel', was trau'rst etc.
O Gott, der du die Welt regierst etc.
Wo tönt der Psalm, der dich erreicht etc.

H. Zehnzeilige Choralmelodien.

a) *Jambisches Versmafs.*

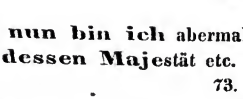
72. Art.



An Wasserflüssen Babylon etc.
Ein Lämmlein geht und trägt die etc.
Erbarm' dich Herr, mein schwaches Herz etc.
Erfülle Herr doch selbst mein Herz etc.
Lobsinget Gott, er schuf die Welt etc.
Lobsinget Gott und betet an etc.

Gott nun bin ich abermal etc.
nig, dessen Majestät etc.

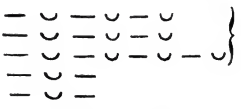
73. Art.



)vah ist mein Hirt und Hüter etc.
n Schöpfer, der etc.
aterherz, o Licht o Leben etc.
ist denn nun die Hütte aufgebau't etc.
s gut ist's doch in Gottes Armen etc.
s wohl ist mir, o Freund der Seelen etc.
s wohl ist mir, wenn mit Erbarmen etc.
dir erhebt sich mein Gemüthe etc.

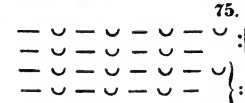
b) *Trochäisches Versmafs.*

74. Art.



ller Welten Herrscher! grofs etc.
Gott ist gegenwärtig etc.
Wunderbarer König etc.

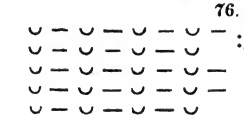
75. Art.



Gedanke, der uns Leben gibt etc.
Jauchzet all' mit Macht ihr Frommen etc.
Ich ergebe mich dem Willen etc.
Jesu, du mein liebstes Leben etc.
Lasset uns den Herren preisen etc.
Lasset uns mit Jesu ziehen etc.
Sollt' ich meinen Gott nicht singen etc.

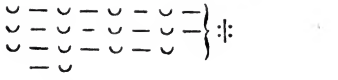
c) *Vermischtes Versmafs.*

76. Art.



Der Tag, der ist so freudenreich etc.
Ein Kindelein, so löblich etc.
Einst reift die Saat etc.
Herr Gott, der du erforschest etc.

77. Art.



Hallelujah, Lob, Preis und Ehr' etc.
Nun auf mein Geist, aus dir etc.
O heil'ger Geist, kehr' bei uns ein etc.
Singt Jesu Christo nah und fern etc.
Wie herrlich strahlt der Morgenstern etc.
Wie schön leucht't uns der Morgenstern etc.

I. Elfzeilige Choralmelodien.

(Vermischtes und ungleiches Versmafs.)

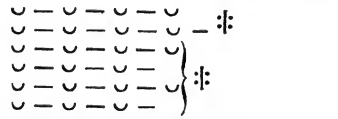
78. Art.

Ach Gott thu' dich erbarmen etc.
Ach wir armen Sünder etc.
O du armer Judas etc.
O wir armen Sünder etc.
Sieh an uns armen Sünder etc.

K. Zwölfzeilige Choralmelodien.

a) *Jambisches Versmafs.*

79. Art.

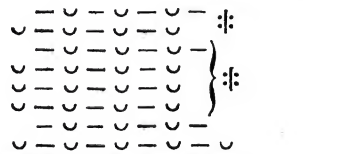


Man lobt dich in der Stille etc.
Nun lob' mein' Seel' den Herren etc.

L. Vierzehnzeilige Choralmelodien.

c) *Vermischtes Versmafs.*

80. Art.



Du hast uns nur kurze Zeit etc.
Gott der Vater wohn' uns bei etc.
Gott Vater steh' uns bei etc.
Tausend Jahre sind vor dir etc.

Zusätze.

1) In der 96. Anmerk. S. 38 verdienen noch folgende Orgelbauer genannt zu werden: *Christ. Bethmann* († 1833 zu Hannover), *Heinr. Lohstäter* († 1833 zu Celle), und *Gotth. Jämlich* zu Dresden.

2) Zu §. 91. der *ersten Abtheil.* sind noch folgende Choralmelodien-Componisten einzuschalten:

Joh. Stobäus, aus Graudenz gebürtig, erst Domorganist, dann Hofkapellmeister zu Königsberg, um 1640. In *Lutze's* Choralbuch stehen mehre von ihm componirte Choralmelodien, unter andern z. B.

Ach Gott und Herr etc. *g g a b.*

Du siehest Mensch wie fort und fort etc. *h h h h d c c h.*

Es ist gewifs ein' grofse Gnad' etc. *g g f g b b a b.*

Mir nach spricht Christus unser Held etc. *c g e c c d h c.*

Ellroth, um 1611. Von ihm soll die Melodie stammen:

Gott sei uns gnädig etc. *h a h c a.*

Joh. Sebastian, Componist zu Königsberg in Preufsen, um 1650.

Was soll ich, liebster Jesu, du etc. *c f a d e f g a.*

Liebster Jesu, Trost der Herzen etc. *d a b fis g a fis d.*

3) Zu §. 140. der *ersten Abtheil.* sind ebenfalls folgende Choralcomponisten einzuschalten:

Kirchhof, um 1750, componirte die Melodie:

Grofs ist Herr deine Güte etc. *e a h c a h e.*

Holzt, um 1785, componirte die Melodie:

Sollt' ich meinen Gott nicht singen etc. *a e a h c ha gis e.*

C. F. Chr. Fasch, geb. 1736 zu Zerbst, † 1800 als Kammermusikus zu Berlin. In der Genesungs-Cantate, welche er für eine Reichsgräfl. *Dohna*-sche Familie in Ostpreufsen geschrieben hat, befindet sich folgende, auch in das Choralbuch von *Jensen* aufgenommene Melodie:

Sollt' ich meinen Gott nicht singen etc. *d g a h c h a a.*

Joh. Fr. Reichardt, geb. 1752 zu Königsberg, † 1814 auf Giebichenstein bei Halle. Als Kapellmeister zu Berlin schrieb er folgende im Choralbuche der franz. reform. Kirche zu Königsberg befindliche Melodie:

Kurz ist die Zeit, kurz sind die Jahr' etc. *g b c d g c b a.*

Siewert, um 1806. Schrieb die Melodie:

Betet, betet an im Staub' etc. *e e fis fis h h gis e.*

C. Fr. Zelter, geb. 1758 zu Berlin, † 1832 daselbst als Prof. der Tonkunst und Director der von *Fasch* gestifteten berühmten Singakademie. In der franz. reform. Kirche zu Königsberg scheint nach *Jensen's* Choralbuche folgende von ihm componirte Melodie eingeführt zu sein:

Wie grofs ist des Allmächt'gen Güte etc. *c c c a f d c b a.*

G. Ch. Stolze, geb. 1762 zu Erfurt, † das. 1830 als Cantor und Musikdirector etc. Er componirte einige Choralmelodien, welche in *M. G. Fischer's* Choralbuche aufgenommen sind.

W. G. M. Jensen, Königl. Musikdirector zu Königsberg; in dem von ihm 1828 herausgegebenen (eigentlich *E. Th. Reinhard*'schen) Choralbuche steht folgende Melodie von ihm:

Du klagst o Christ! in schweren Leiden etc. *g b a d̄ g c̄ h a a.*

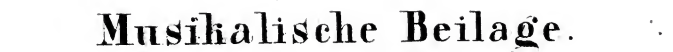
Druckfehler.

Seite	1	Zeile 11 von oben, lies:	„*den beiden edlern Sinnen*“ statt Beiden.
—	16	ist in der 7. Zeile von unten nach dem Worte Lieder	„*versteht*“ einzuschalten.
—	82	Zeile 3 v. u. l.:	„*Vopelius*“ st. Volpelius.
—	150	— 5 v. u. l.:	„*Ornithoparchi*“ st. ornithoparchi.
—	227	— 16 v. u. l.:	„*J W. B.*“ st. J. B. B.
—	253	— 16 v. o. l.:	„*Verrichtung*“ st. Vorrichtung.

Andere geringere Druckfehler sind leicht zu bemerken.

Musikalische Beilage.

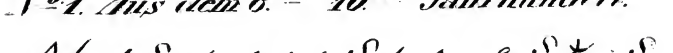
№ 1. Aus dem 8ten—10ten Jahrhundert.



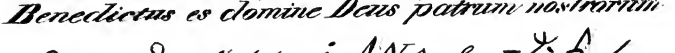
Benedictus es domine Deus patrum nostrorum

et laudabilis et gloriosus in Secula.

Erklärung. (*musikalische.*)

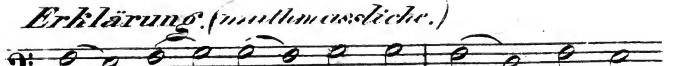


Be — ne — di — ctus es do — mi ne



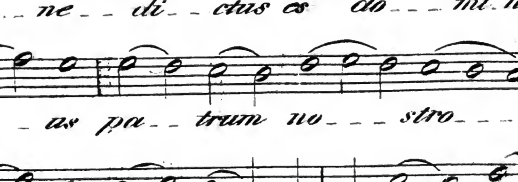
De — us pa — trum no — stro — rum

et lau — da — bi — lis et glo — ri —



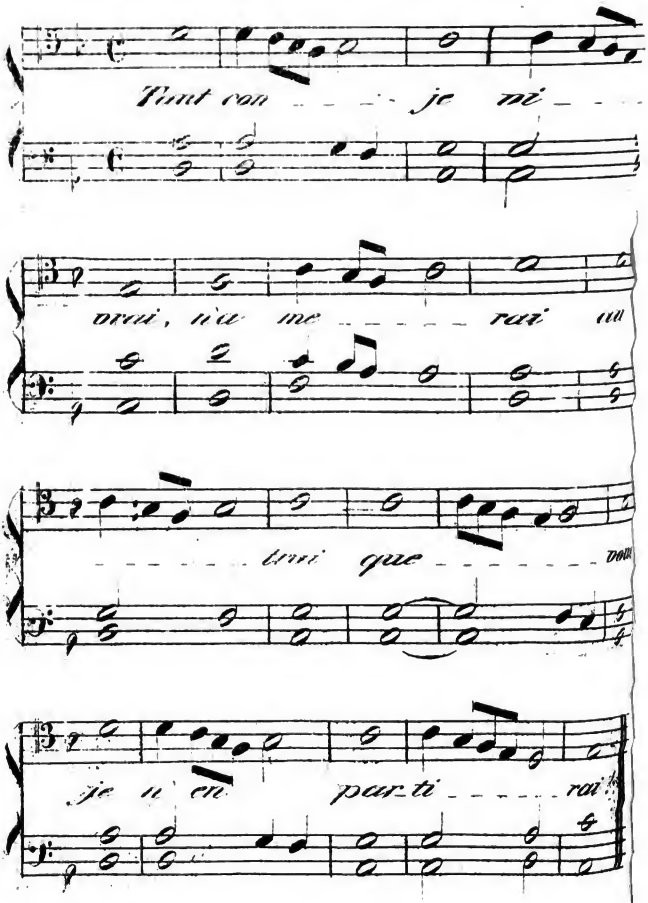
o — sus in sae — cu — lo.

Aus dem 11ten Jahrhundert.



Nro 2.

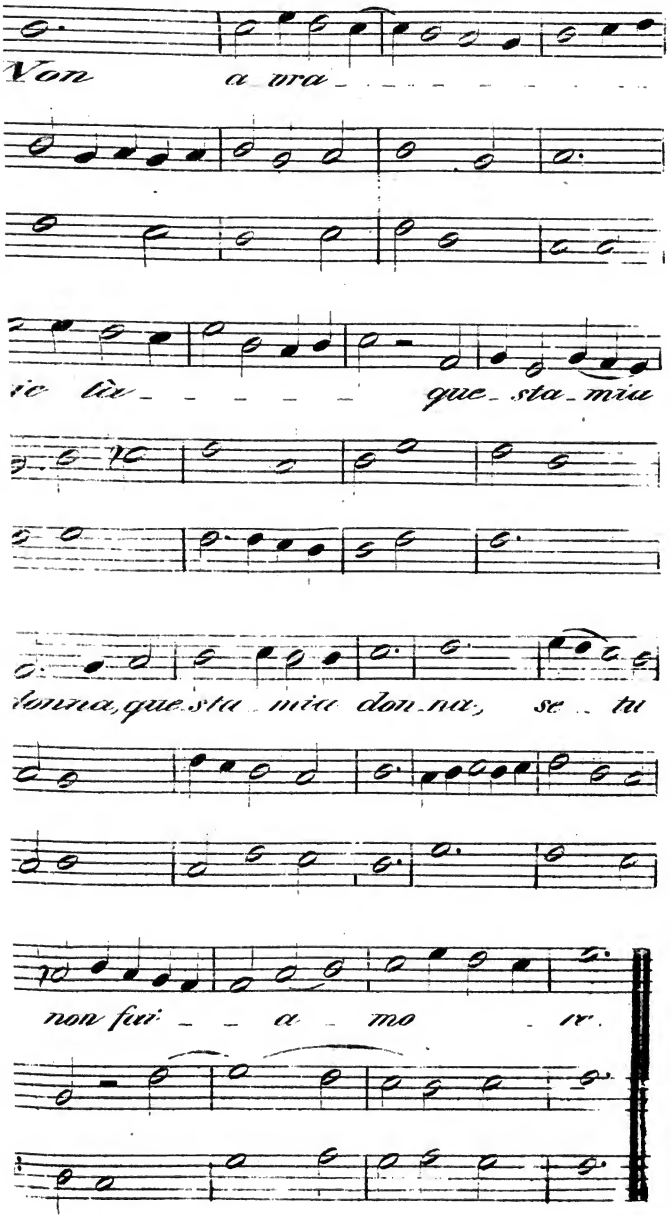
Original v. Adam de la Hale c.
Aus dem 13ten Jahrhundert.



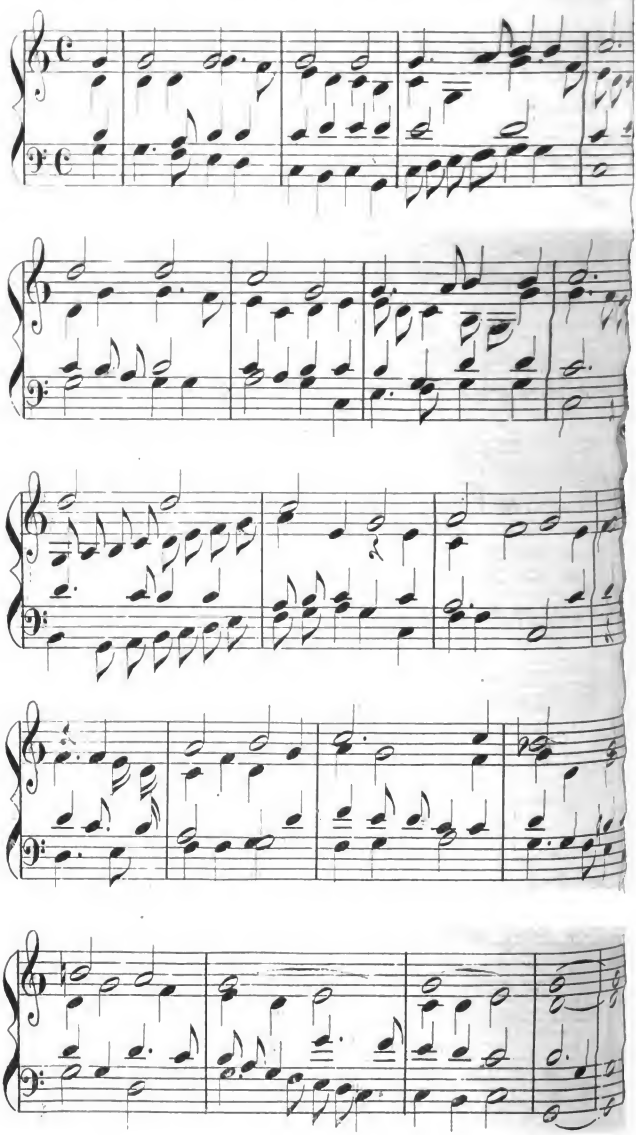
Nr. 3.

Landino aus dem 14ten Jahrhundert.

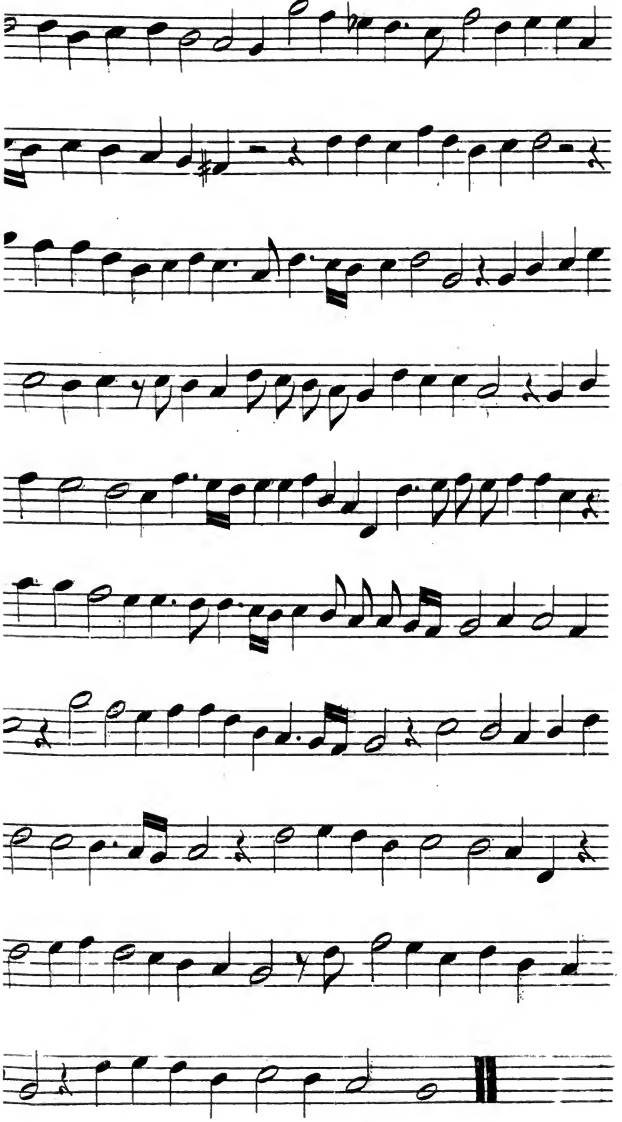
(Nach unserer Notenschrift.)



Choral: In Gottes Namen scheid
Melodie und 4stimmige Harmonie a
Walthers Gesangbüchlein, Witte



Stimme einer 4stimmigen Bearbeitung
Melodie: Vater unser im Himmel,
v. Aus Gosswins neuen deutschen
Liedern, Nürnberg 1581.

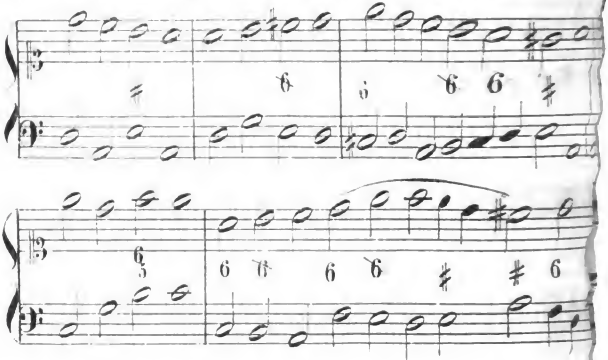


No. 6.

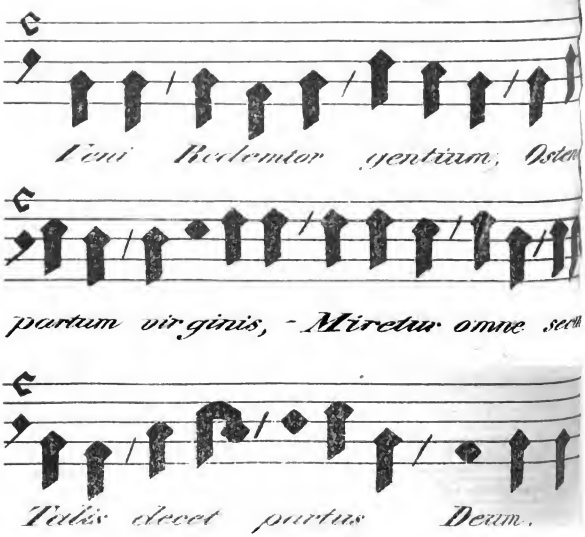
Krist ist erstanden von der marter alle d
alle frô sin Krist will unser trôst sin Kyr

No. 7. Ich Gott und Herr p. (Dorisch)

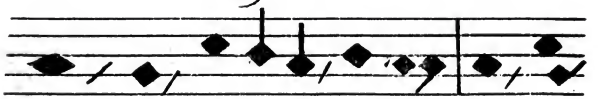
dem Gesang- u. Choralbuch d. böhmisch



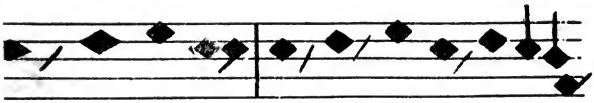
No. 8. a.


Veni Redemtor gentium, Osten
partum virginis, - Miretur omne secu
Talis decet partus Deum.

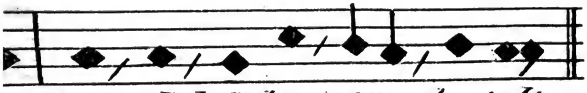
b.)



...kom der Heiden Heiland der Jung-

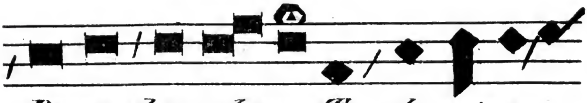


...Kind erkandt, das sich wundert alle

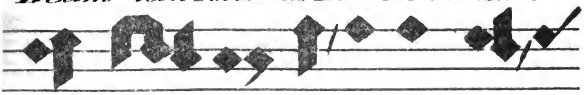


...t, Gott solch Geburt jm bestelt.

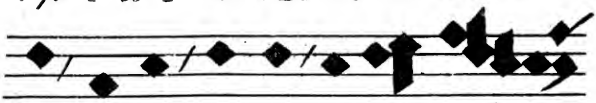
a.)



Deum lau_damus Te do_minum

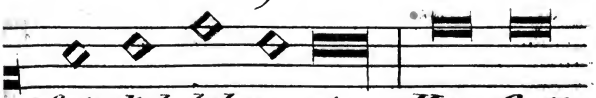


...fi_te_mur. Te e_ternum

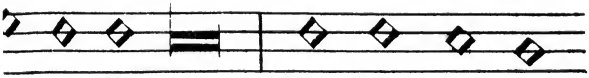


...rem: omnis terra vene_ratur. etc.

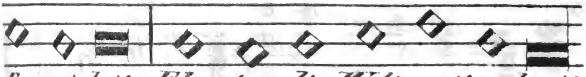
b.)



...rr Gott dich loben wir. Herr Gott



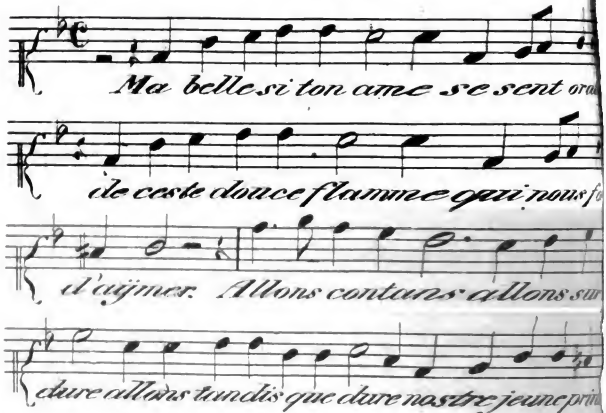
...ir danken dir. Dich Va_ter in



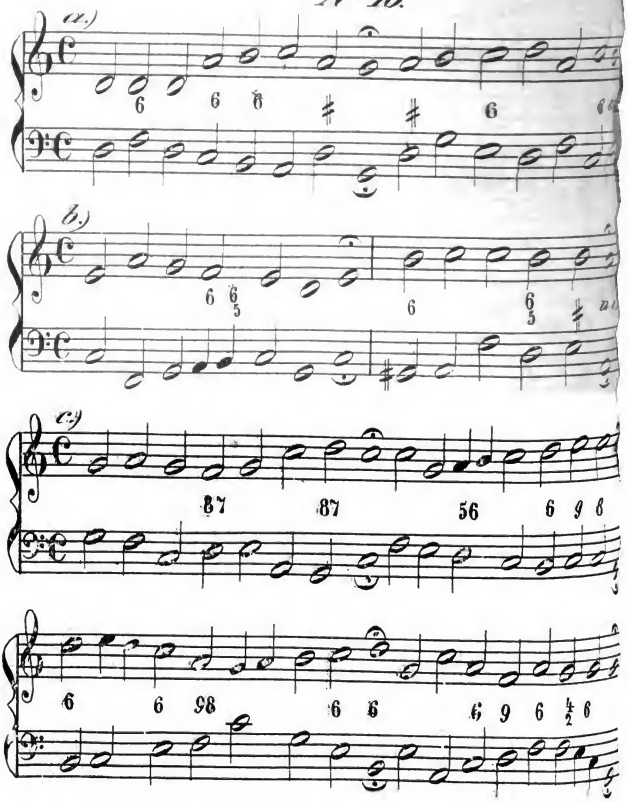
...E_wigkeit, Ehret die Welt weit u. breit.

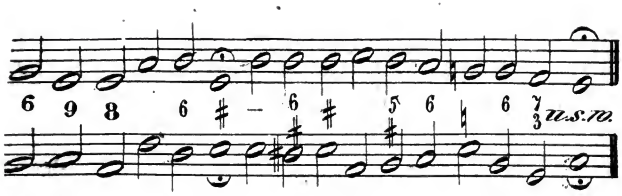
u.s.w.

N°. 9.


Ma belle si ton ame se sent
de ceste douce flamme qui nous
d'aijmer. Allons contans allons
dure allons tandis que dure nostre jeune

N°. 10.


a)
b)
c)

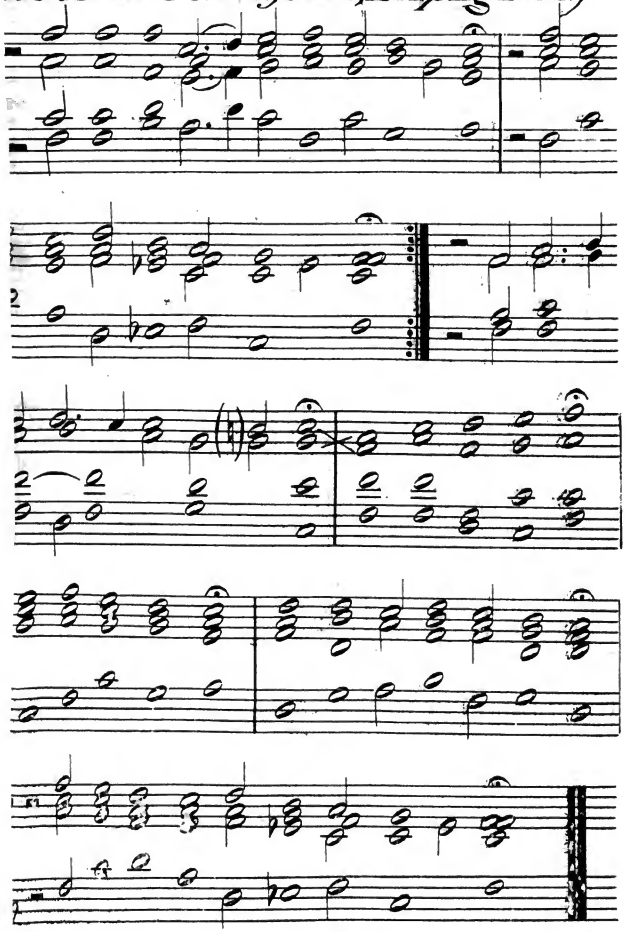


No. 11.

Choräle aus dem 16ten Jahrhundert.

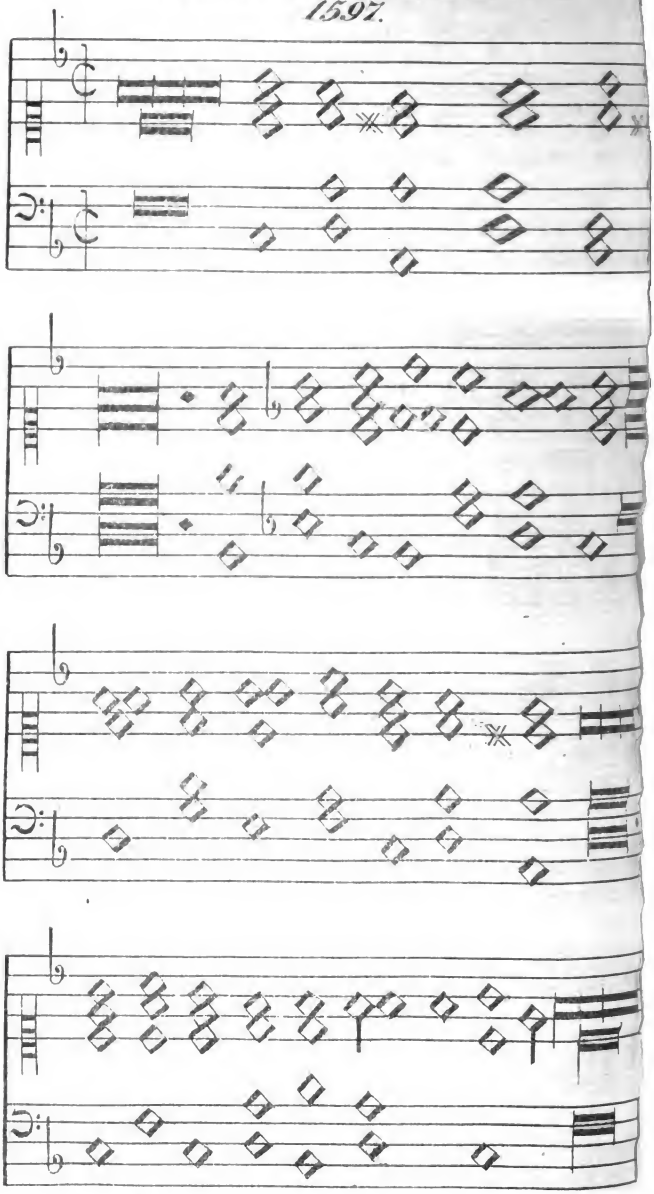
in feste Burg ist unser Gott.

dovisius Gesangbuch, Leipzig 1597.)

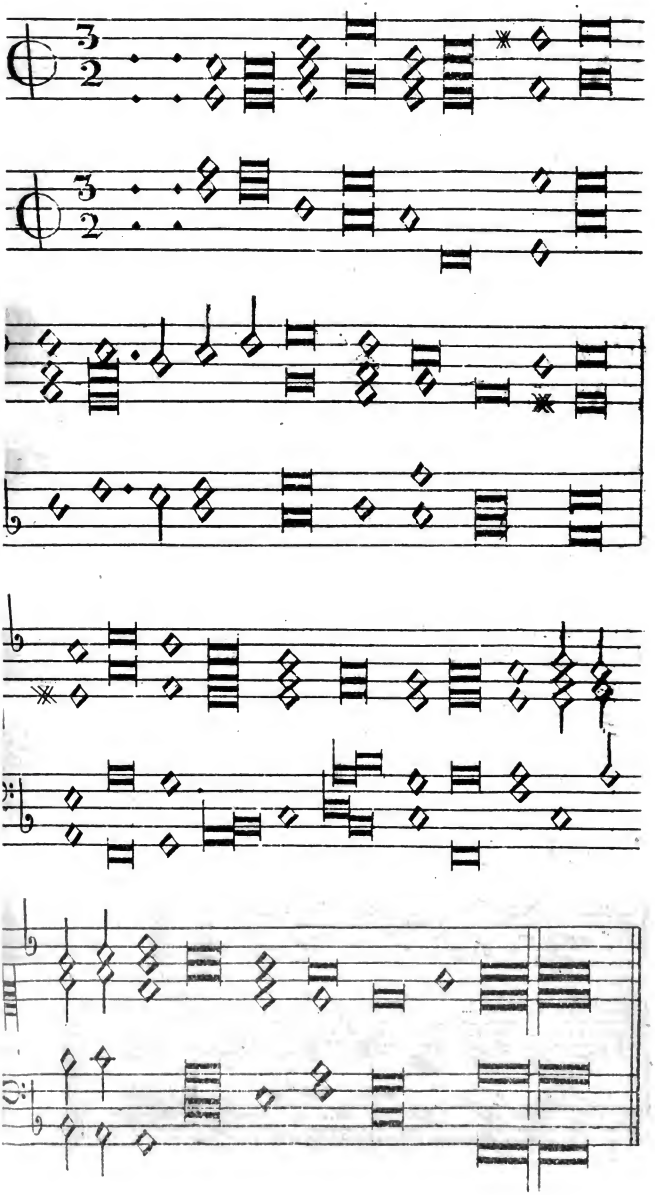


b.) Nun lasst uns den Leib begrabe

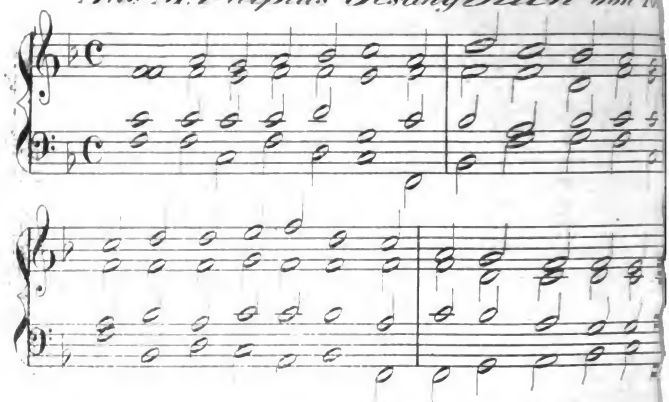
Harmonie von Calovisius,
1597.



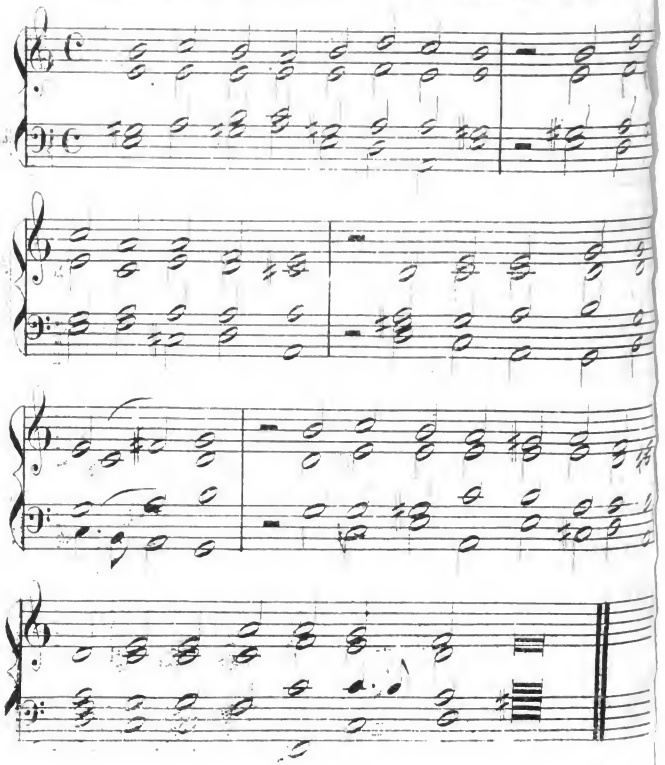
standen ist der heil'ge Geist p. Aus Schein's Cantional 1617.



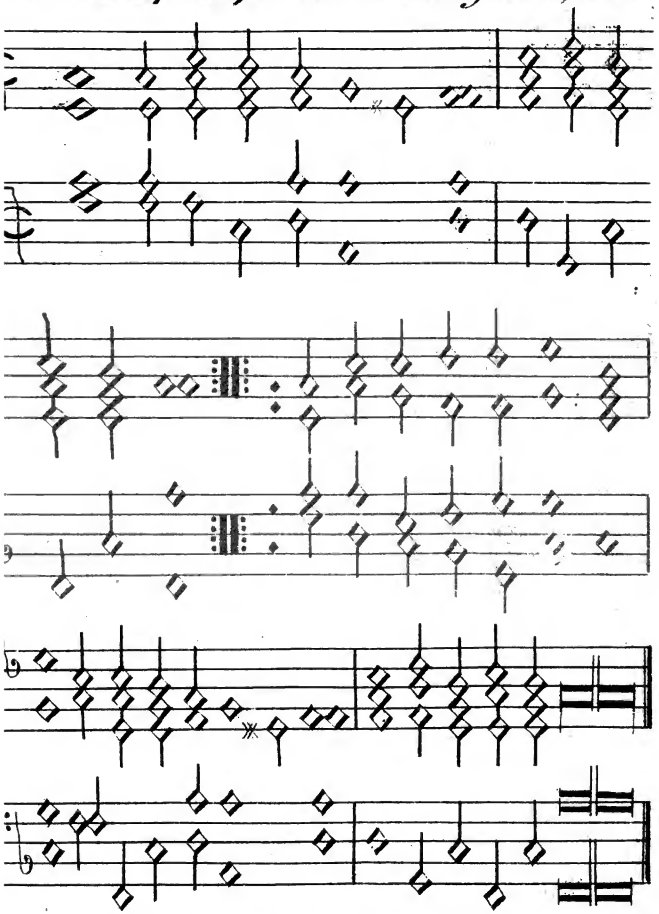
d) Christus der ist mein Leben
Aus M. Vulpius Gesangbuch von 1



e) Wir haben an dem Kreuze stand
Aus J. H. Scheins Cantional 161

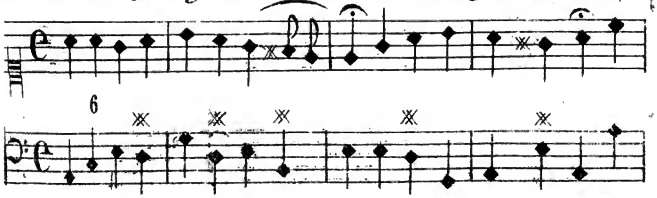


Christ der einig' Gott's Sohn p.
v. Gottfr. Vopelius Gesangbuch, 1682.

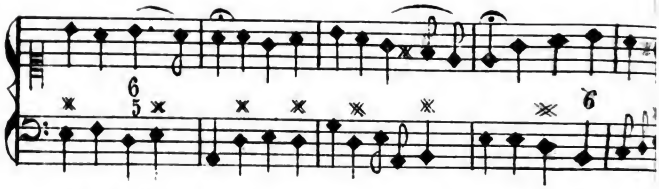


C. Aus dem 18ten Jahrhundert.

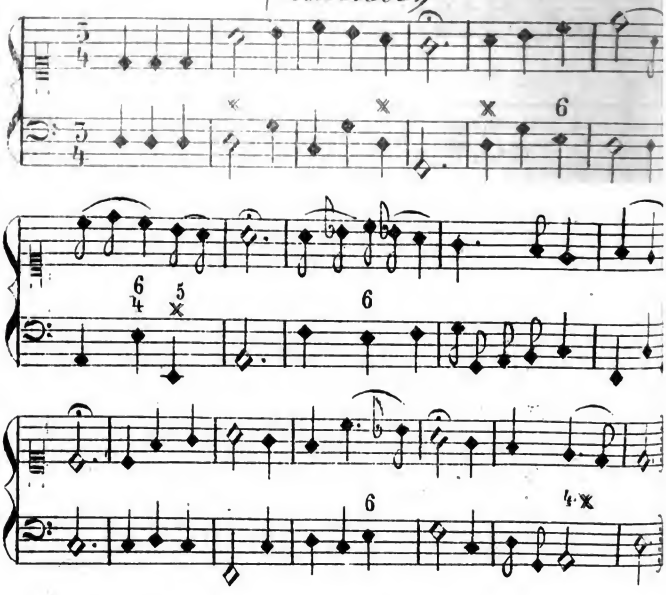
Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod p.
Aus dem Freylinghausenschen Gesangb. Halle 1741.



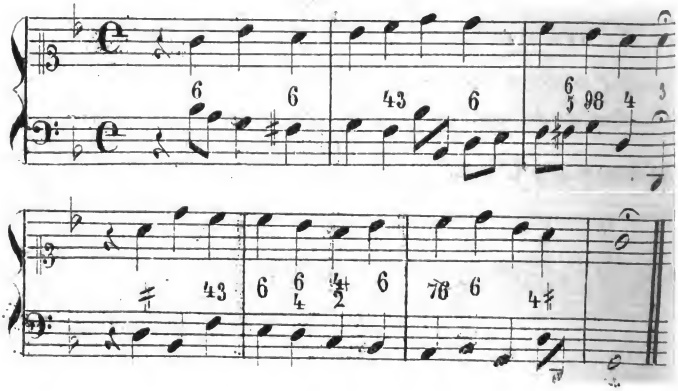
V.



h.) Erschienen ist der herrliche Tag
(daselbst.)

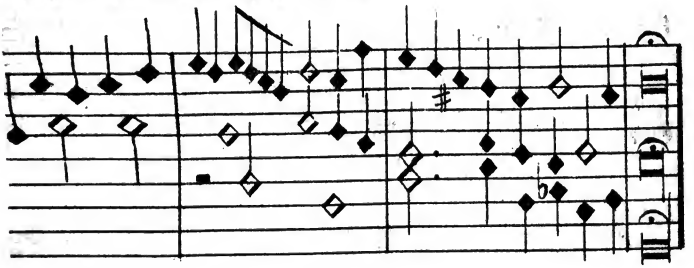


i.) Danket dem Herren, denn p.
Aus dem Hohnsteinschen Choralbuch 178

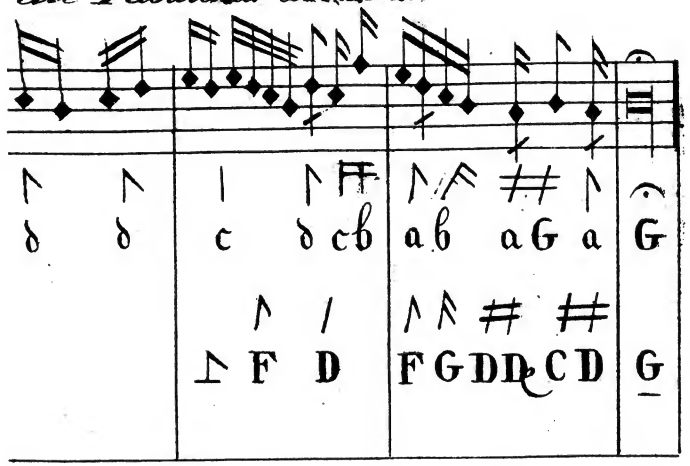


Nº 12

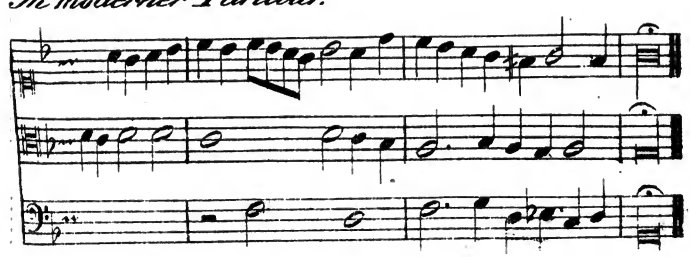
Martin Agricolas Musica instrumen-
, deutsch pp. Wittemberg, 1529. (Zu-
ch ein Beispiel von deutscher Tabulatur.)
ritur nach alter Art.



die Tabulatur übersetzt.



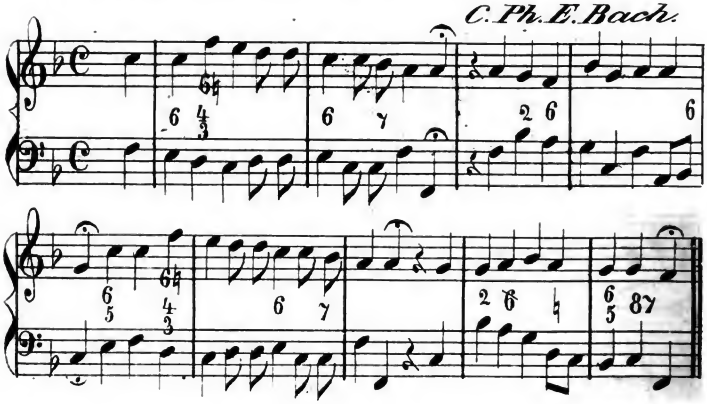
In moderner Partitur.



Nº 13.

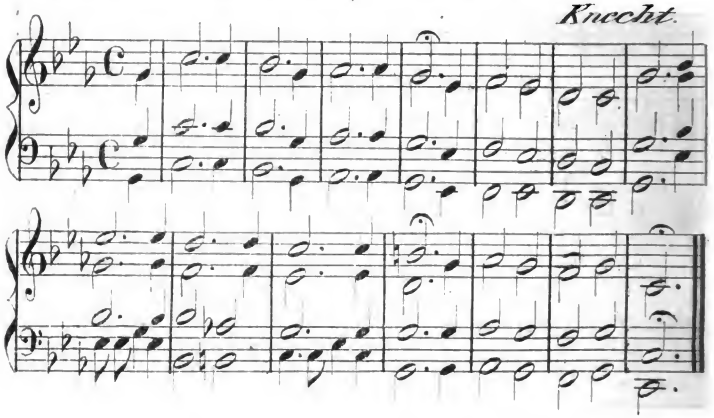
a.) Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre pp.

C. Ph. E. Bach.

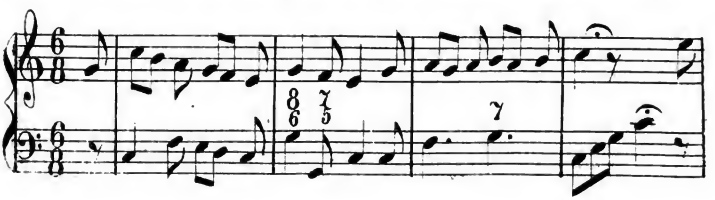


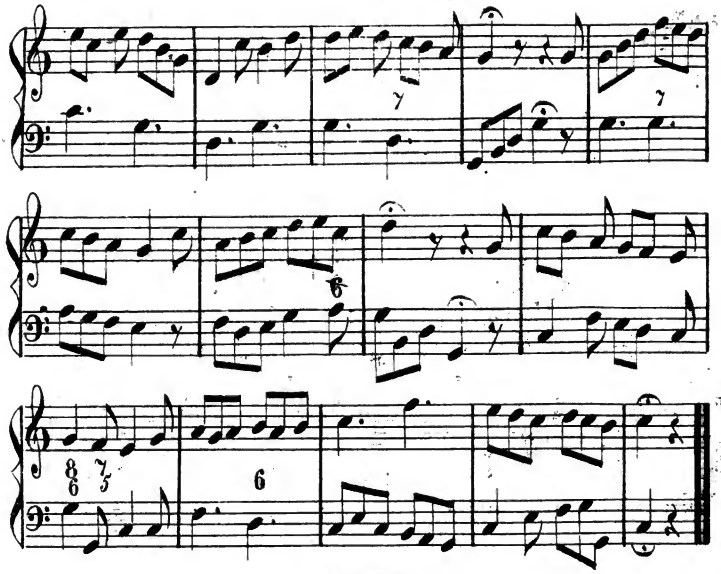
b.) Du Schrecklicher, wer kann vor dir pp.
Aus dem Wirtenbergschen Choralbuch.

Knecht.



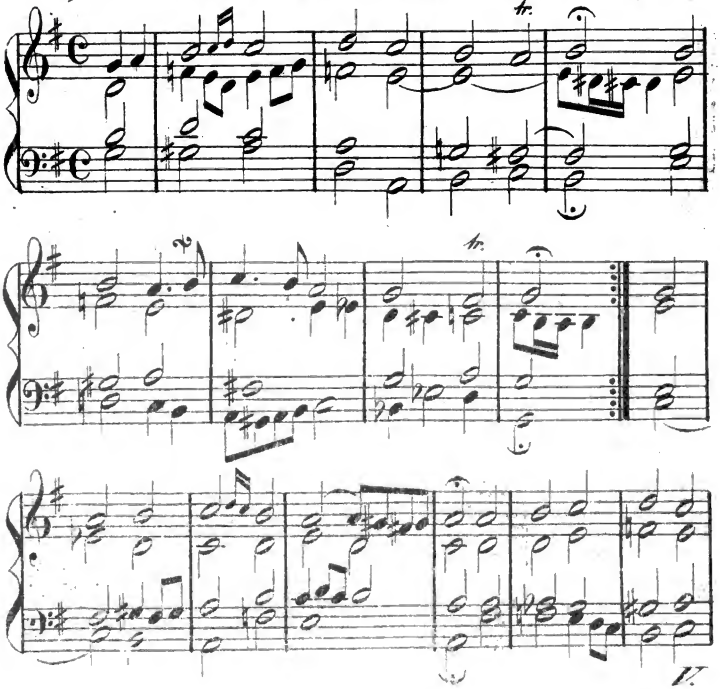
c.) Gott soll gepriesen werden, sein Nam' p.
Aus dem Choralb. für d. Bisthum Wirzburg.

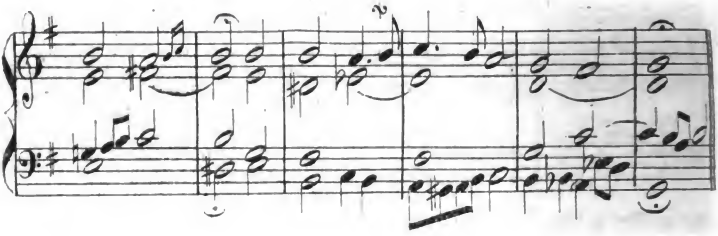




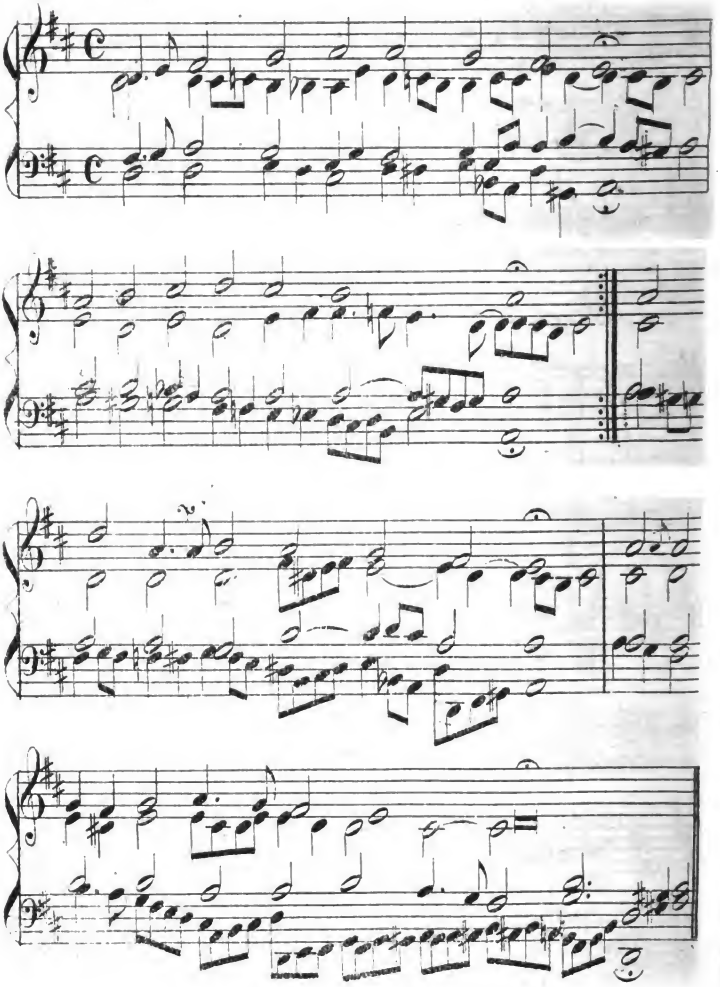
Nº 14.

a) Allein Gott in der Höh' sei Ehr' pp.

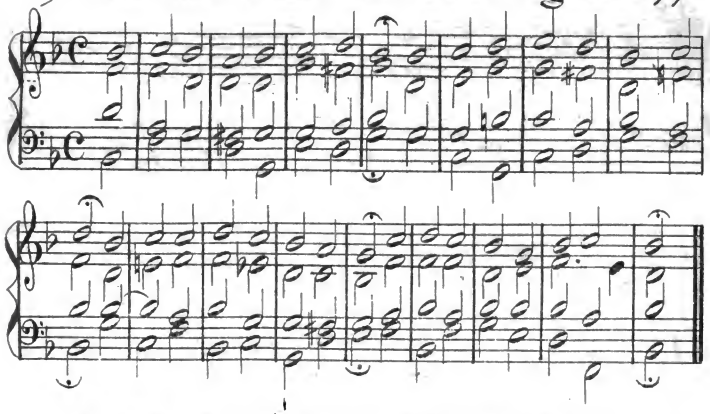




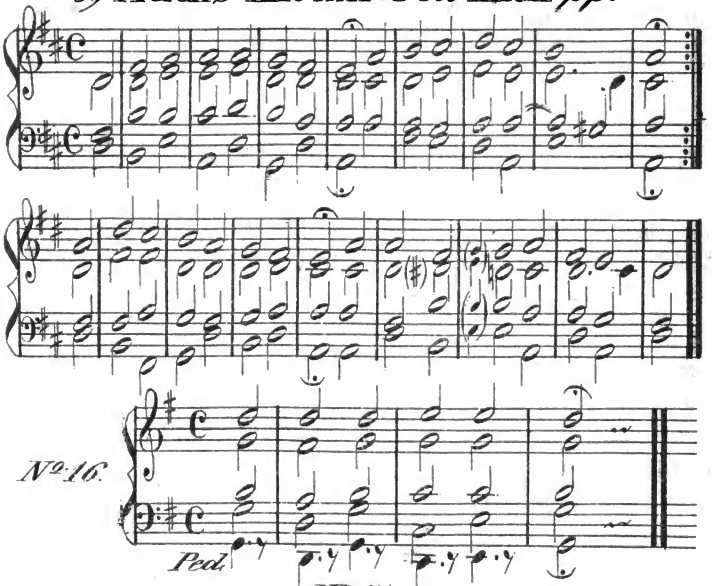
b.) *Mach's mit mir Gott nach pp.*



a) Nun lasst uns den Leib begraben pp.



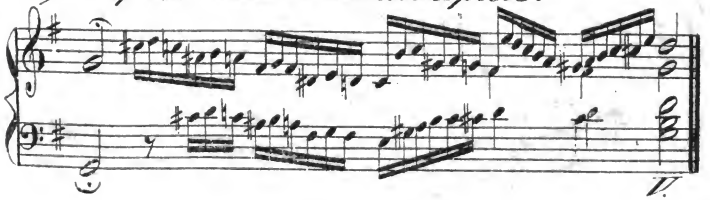
b) Machs mit mir Gott nach pp.

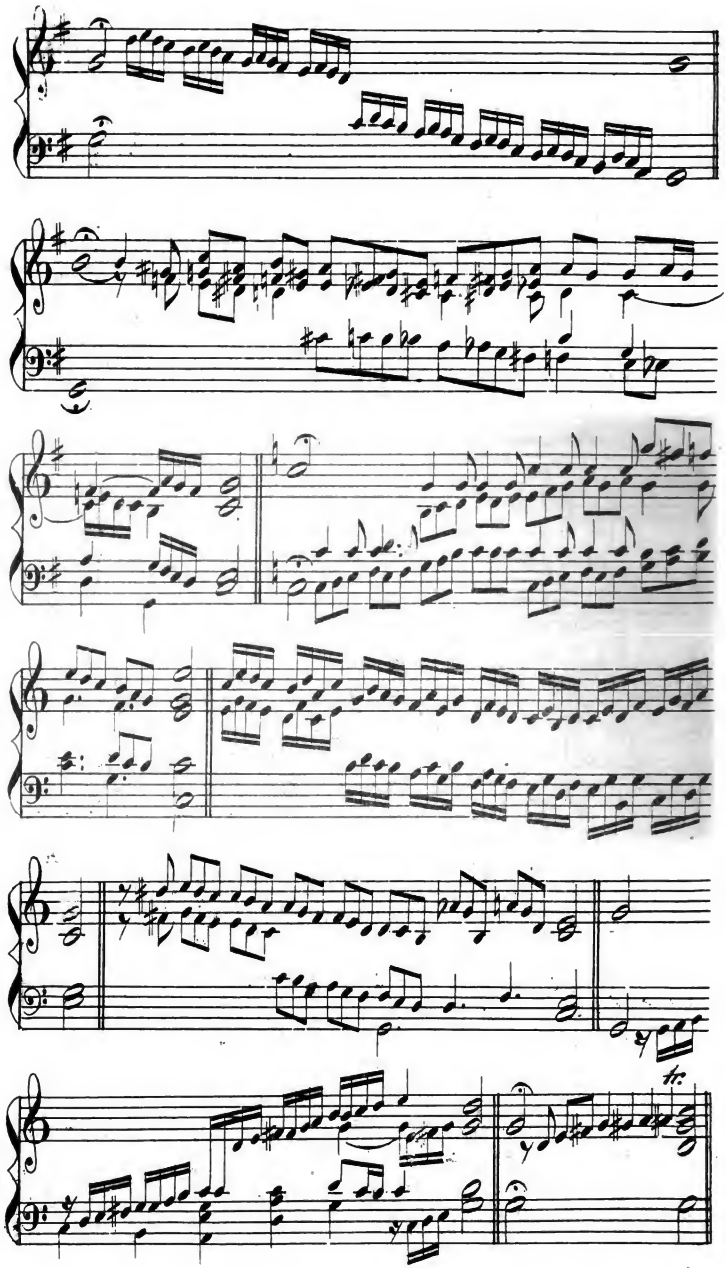


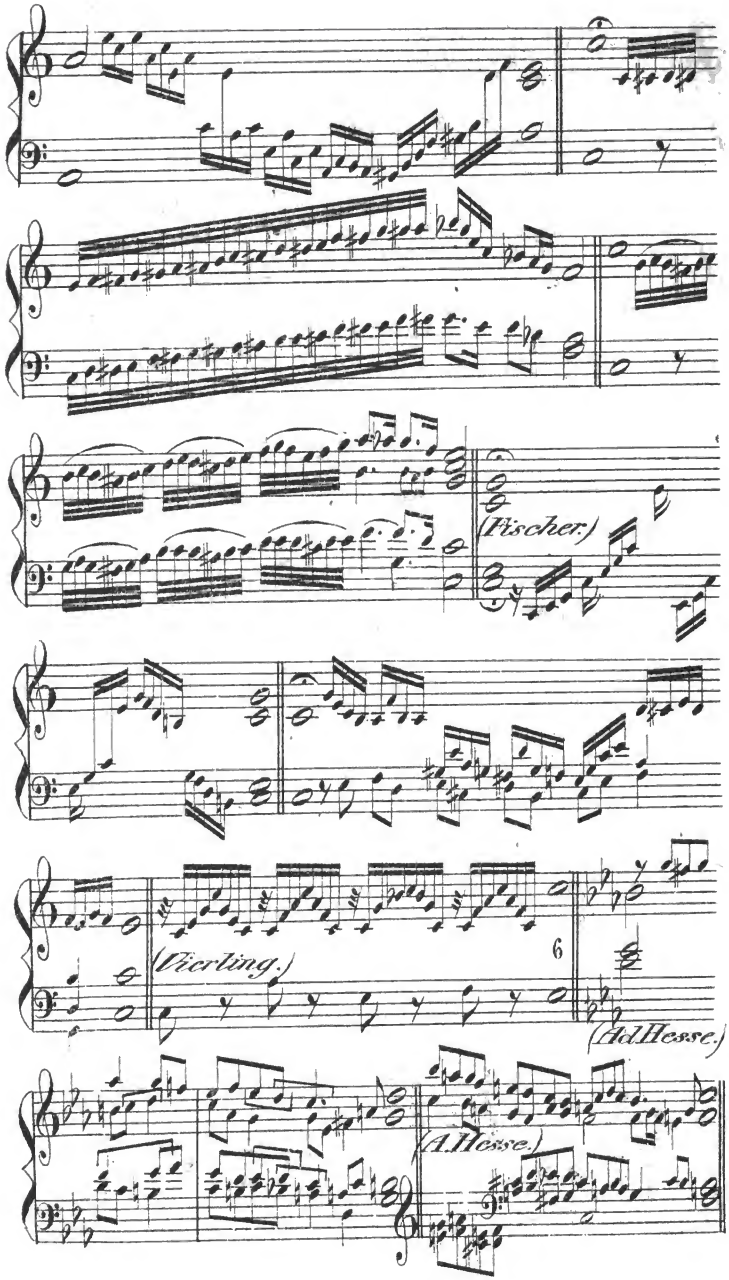
№ 16.

№ 17.

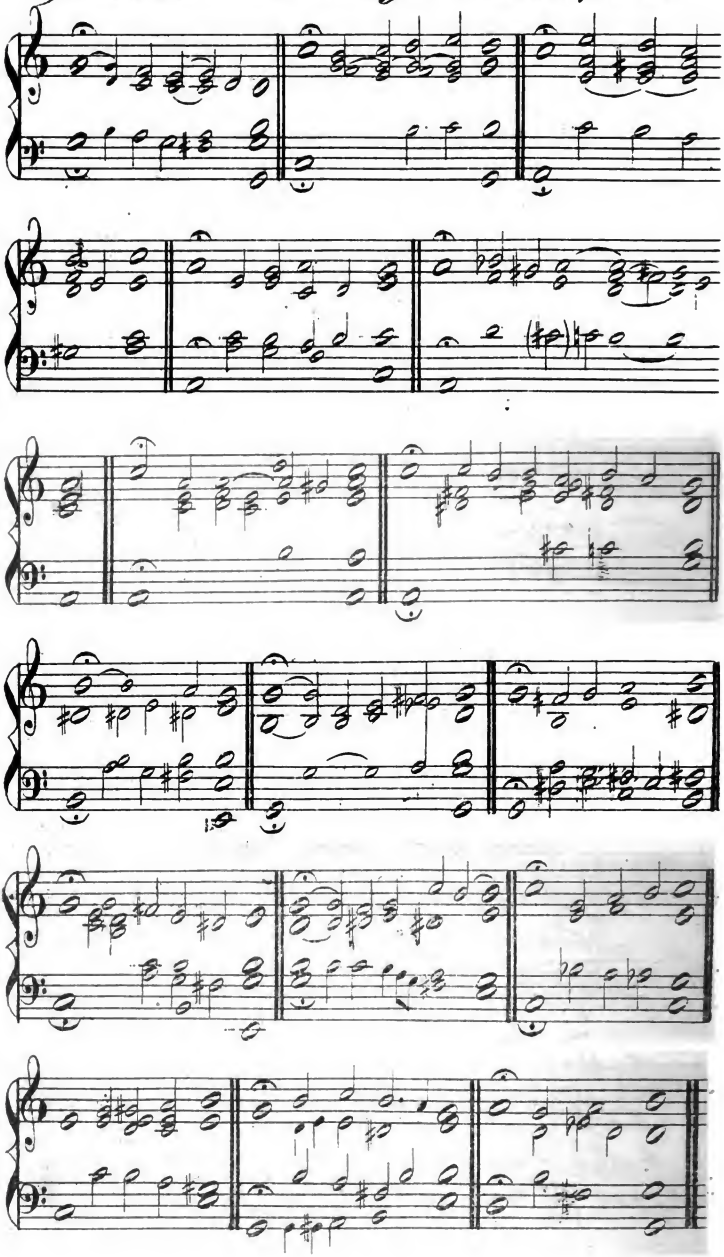
a) Unpassende Zwischenspiele.




tr.

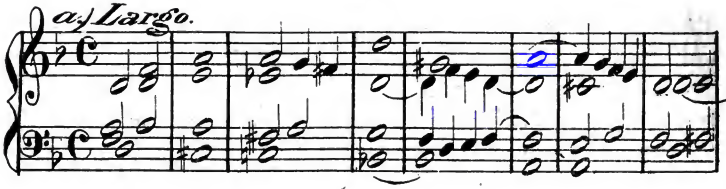

(Fischer.)
(Viertling.)
6
(Ad Hesse.)
(A Hesse.)

6.) Dem Chorale analoge Zwischenspiele.

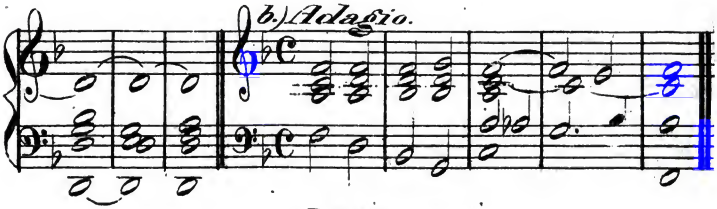


Nº 18.

a.) Largo.

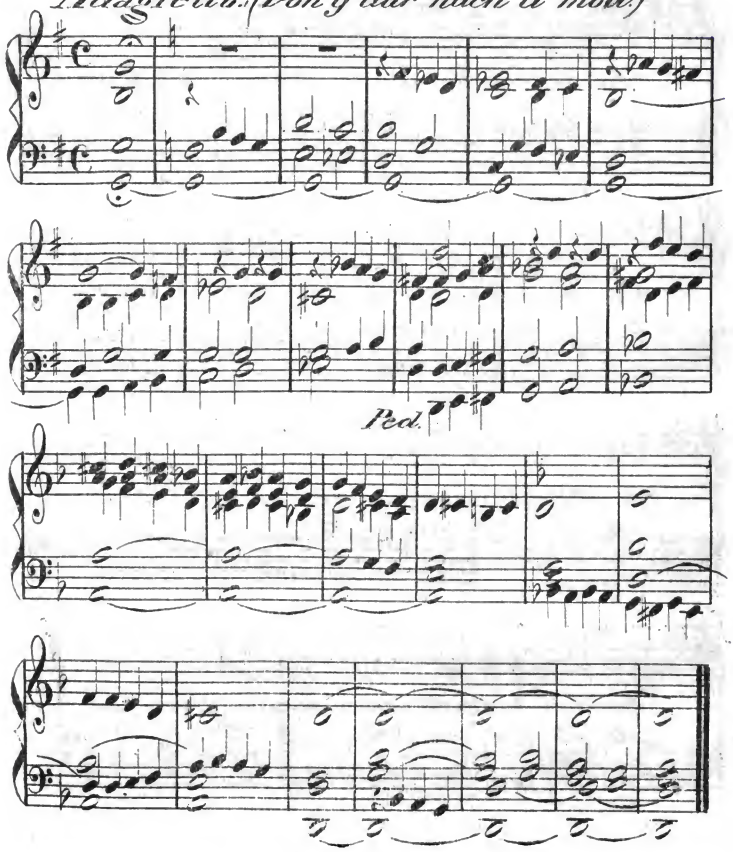


b.) Adagio.

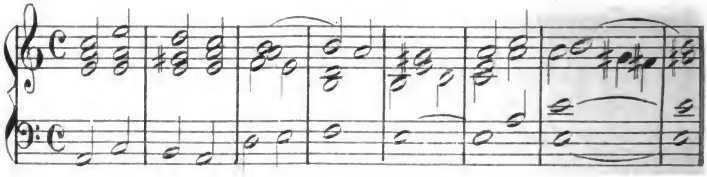


Nº 19.

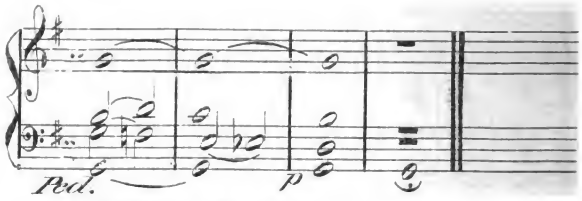
Adagietto. (Von g dur nach d moll.)



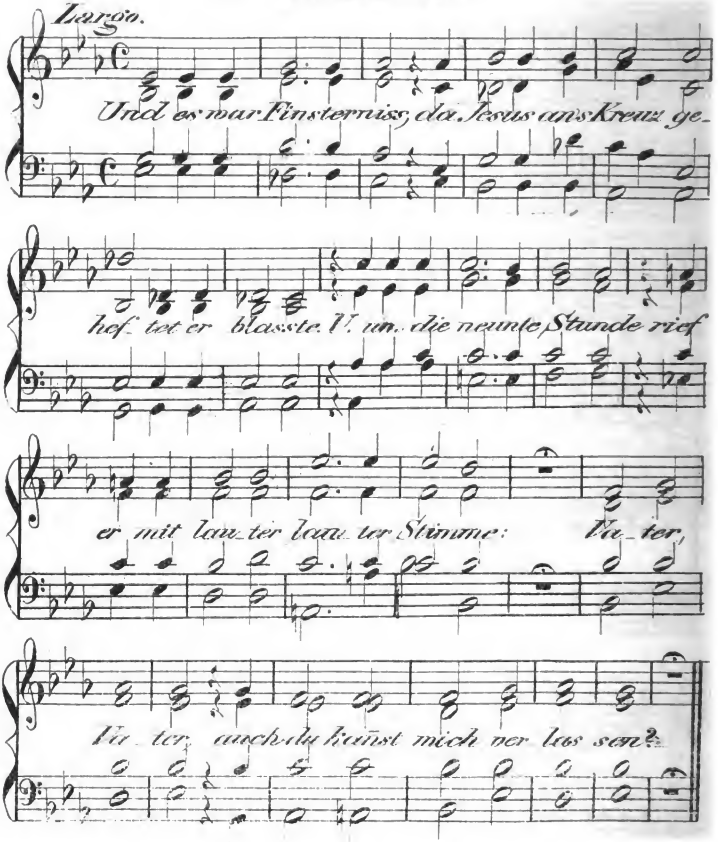
Nº. 20.

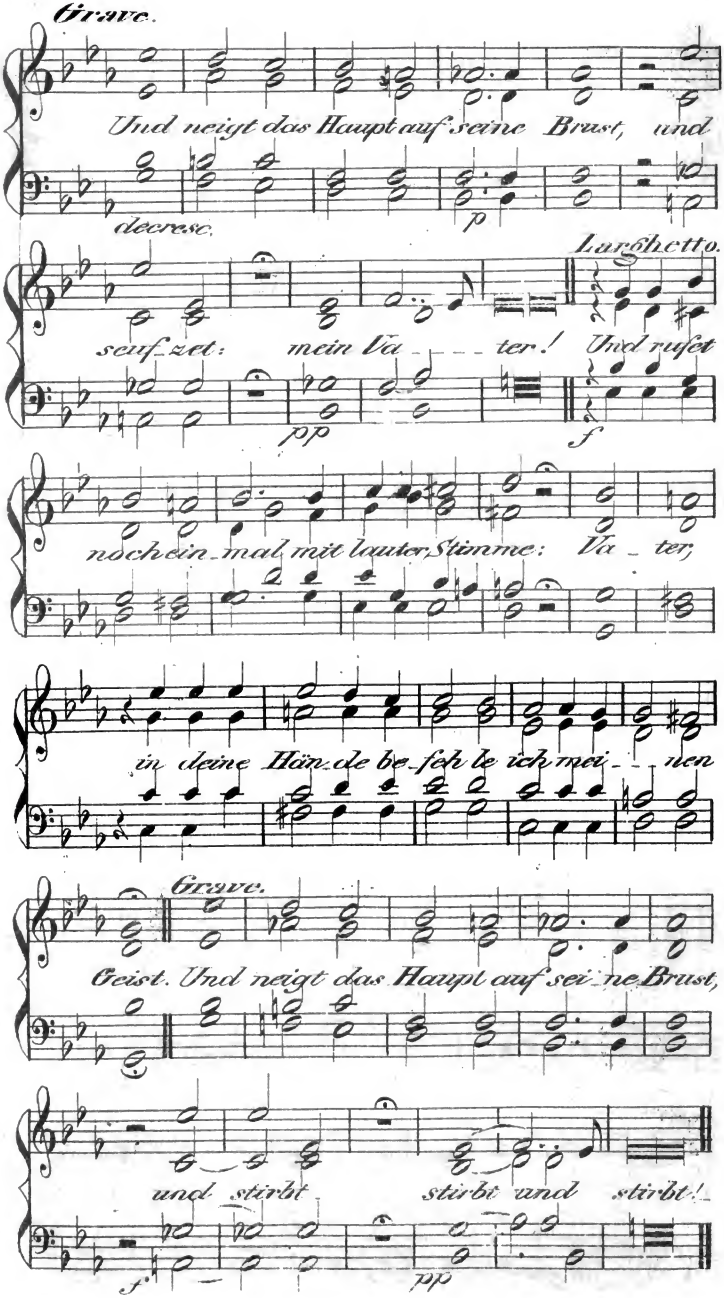


Nº. 21.



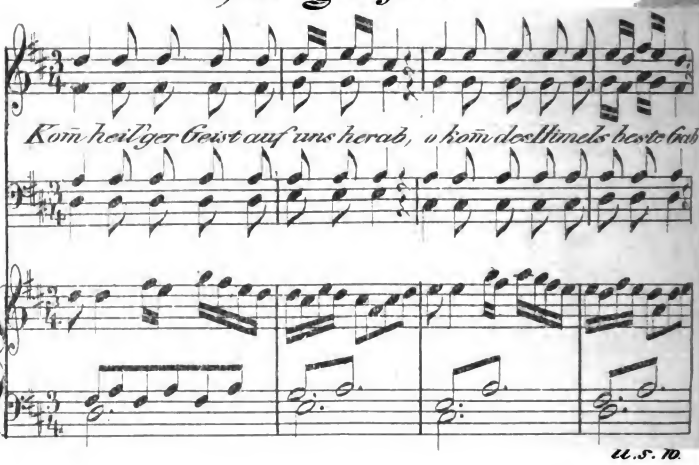
Nº. 22. Tenebrae.



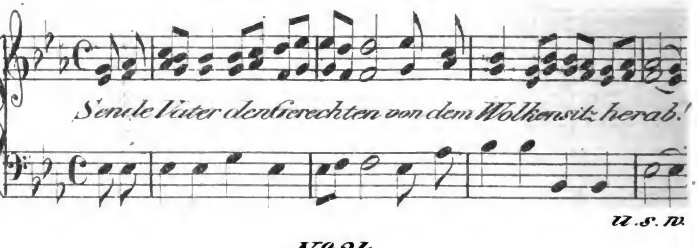

Grave.
Und neigt das Haupt auf seine Brust, und
decresc.
p
Larghetto.
seufzet: mein Va - - - ter! Und rufet
pp
f
noch ein mal mit lauter Stimme: Va - ter,
in deine Hän de be feh le ich mei - - nen
Grave.
Geist. Und neigt das Haupt auf sei ne Brust,
und stirbt stirbt und stirbt!
f
pp

Nº. 23.

a.) Pfingsthymne.

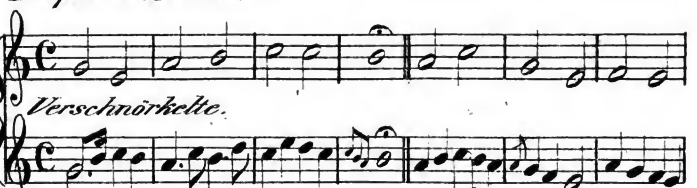


b.) Advents-Gesang.

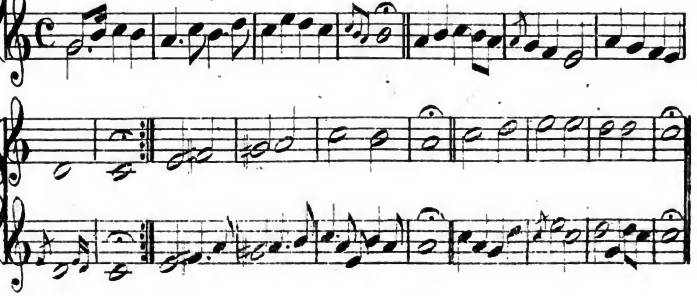


Nº. 24.

Einfache Melodie.



Verschnörkelte.



MAR 24 '08